مهرجان القراءة للجميع
الأعمال الفكرية

التيارات المسرحية المعاصرة

د. نهاد صليحة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

التيارات المسرحية
المعاصرة

التيارات المسرحية المعاصرة

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

التيارات المسرحية المعاصرة

د. نهاد صليحة

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغلاف

الإشراف الفني:

الفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وان مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

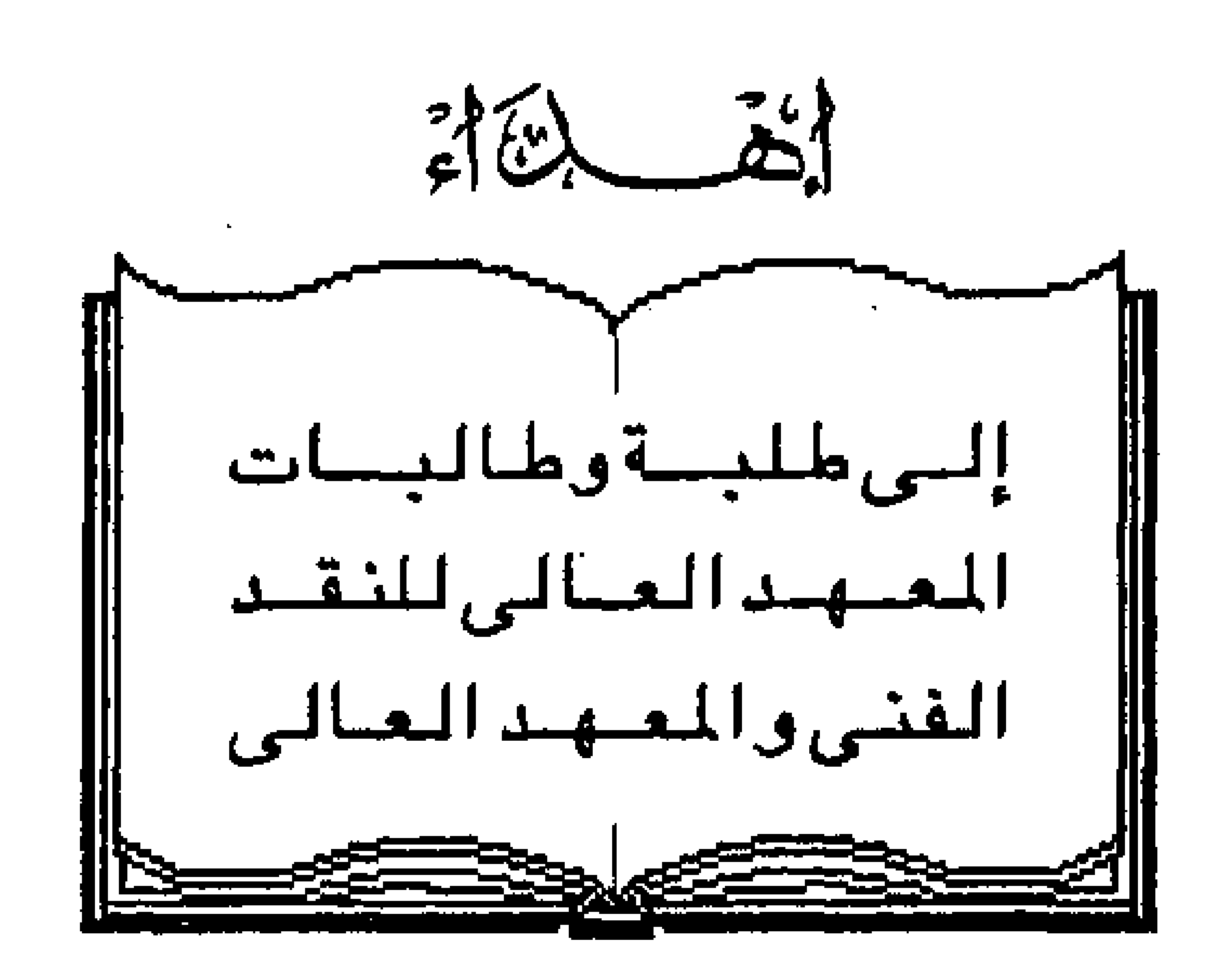
سوزان مبارك

على سبيل التقديم . . .

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان


إهداء
إلى طلبة وطالبات
المعهد العالى للنقد
الفنى والمعهد العالى

تصدير

تميز القرن العشرون - أكثر من أى قرن مضى - بظهور العديد من الحركات الفنية التجريبية التى لم تقتصر على نوع معين من أنواع الابداع الفنى وانما شملت جميع أوجه النشاط الخلاق . ورغم الاختلافات الظاهرية التى تميز تلك الحركات بعضها عن البعض سواء فى شكلها الفنى أو فى التقنين الفكرى والنظرى الذى واكب كل منها فانها تتوحد جميعا فى رفض الاساليب الفنية الموروثة وفى محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التى تميز عصره - تلك التجربة التى تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوچيته .

والبحث عن أسلوب فنى جديد معبر عن روح العصر ليس بالشئ السهل إذ أن ادراك أى عصر لذاته ووعيه بتفرد تجربته يتحقق عادة ببطء وبصورة غير مباشرة ، وغالبا ما يأتى الأسلوب المناسب بعد الكثير من الجهد والتجربة والخطأ والبدايات الكاذبة .

وكان هذا هو شأن القرن العشرين ربما أكثر من أى قرن آخر إذ تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير فى تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والانسان . وبالتالى أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية حتى قبل أن تتبلور رؤية العصر لنفسه . ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات

الفنية القديمة وأخذت أشكالا متباينة . فبينما اتخذ البعض التحطيم كهدف فى حد ذاته - مثل الداديين - حاول البعض الآخر إيجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وإبداع أساليب فنية جديدة للتعبير عنها .

وهذا الكتاب هو محاولة للتعريف بالتيارات الفنية الأساسية التي برزت فى القرن العشرين والتى ساهمت مساهمة أساسية فى بلورة الحساسية الفنية وأساليب الإبداع الفني فى مجال الدراما .

ولقد حاولت جاهدة أن التزم بالبساطة والوضوح فى عرض كل تيار فنى بحيث تتضح ملامحه الأساسية وخطوطه العريضة فى سهولة ويسر مع التعرض كلما لزم الأمر للظروف التاريخية والمناخ الفكري الذى واكب بروز كل تيار .

كذلك حاولت هنا أن أرتب هذه الدراسات ترتيبا تاريخيا ، إلا أن القارئ سوف يجد أن التيارات الفنية كثيرا ما تتداخل زمنيا . ففى بداية القرن مثلا نجد الرمزية فى فرنسا تتزامل مع المستقبلية فى إيطاليا والتعبيرية فى ألمانيا وبوادر الدادية فى سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا .

ورغم أن التيارات الفنية التى يرصدها هذا الكتاب قد نشأت وتبلورت فى الغرب إلا أن العديد منها قد أثر تأثيرا واضحاً على أساليب الكتابة الدرامية والعرض المسرحى فى عالمنا العربى وخاصة تيار المسرح الملحمي البريختي بتوجهاته الاشتراكية ، والتيار

التعبيري ، وتيار مسرح العبث - بل إن تناول كبار كتابنا ومخرجينا لهذه التيارات في الخمسينيات والستينيات قد أسهم مساهمة فعالة في تجديد دماء المسرح المصري وإنتاج ما أصبح يسمى فيما بعد بمسرح الستينات .

د. نهاد صليحه

الرمزية

رغم أن المدرسة الرمزية ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر - حوالى عام ١٨٧٠ - إلا أن استخدام الرمز فى الأدب - كما يؤكد لنا الناقد **مارتن تيرفل** - كان قديما قدم الأدب نفسه: « بل إننا يمكن أن نصف كل أدب أوروبا بانه أدب رمزى » (**خلفاء بودلير** - ١٩٤٣) . فاستخدام الرمز فى التعبير ما هو إلا مظهر من مظاهر اللغة ، والاختلاف الحقيقى بين الرمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرمز كوسيلة أدبية فعالة يكمن فى محاولة الرمزيين استخدام تلك الأداة اللغوية كوسيلة لاختراق حجب الغيب والنفاذ إلى عوالم لا تتوصل اليها الحواس ، والوصول إلى ما اسماه **رامبو فى رسائل كاشف الغيب** « بحالة من التوحد مع الله » بحيث نرى صورته المقدسة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبر عن ما يستحيل التعبير عنه» . لقد حاولت المدرسة الرمزية إعطاء الرمز وظيفة روحية وبعدا دينياً متساميا بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله فى ذلك مثل التشبيه أو الاستعارة أو الكناية .

« إن كل فن فى الواقع » - كما قال الفيلسوف والناقد الشهير **إرنست كاسيرر** - « هو فن رمزى يرمى إلى تجسيد المعانى عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعانى بسيطة وملموسة فى الحياة اليومية العادية - كما نجد عند المدرسة الطبيعية - أو غريبة غير

مألوفة تنتمى إلى عالم ما فوق الحواس - كما هو الحال عند الرومانسيين أو الرمزيين » (**مقاله عن الإنسان - ١٩٤٤**) . لقد كان عالم ما فوق الحواس وعالم المعانى الغير مألوفة هو العالم الذى تصدى الرمزيون للتعبير عنه واستخدموا لغة تنتفى منها الدلالة المباشرة وتعتمد أساسا على الموسيقى والإيحاء .

ما هو الرمز :

الرمز فى أبسط صوره هو علامة أو إشارة - قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة - لها دلالة معروفة أو معنى معين فى مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة . وربما كانت اللغة الهيروغليفية التى تعتمد على الصور أوضح مثال على الرمز فى هذا التعريف البسيط . والرمز هنا يصبح - كما يقول إرنست **كاسيرر** « وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التى لا يمكن للخبرة الإنسانية أن تنمو دونها » (**فلسفة الاشكال الرمزية - ١٩٥٣**) .

وترتبط الإشارات أو العلامات بمرور الوقت بشحنات شعورية تكون أحيانا جماعية متوارثة - كارتباط الساحرات بالشر فى مسرحية **ماكبث** مثلا - وأحيانا أخرى فردية مستقاة من تجارب نفسية خاصة - كارتباط صورة النمر المضئ فى قصيدة الشاعر الانجليزى **وليام بليك** الشهيرة برهبة المجهول . وعندما ترتبط إشارة معينة بشحنة شعورية متكررة نجد أن دلالة الرمز قد تخطت عالم التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس والمعانى المجردة

وأصبح تحديدها أكثر صعوبة . هنا لا يصبح الرمز تدليلا على عالم الحواس وإنما وسيطا بين عالم الحس وعالم الروح والمشاعر - أى يصبح أداة للإيحاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأى صورة أخرى ، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعانى الثابتة خلف المظاهر الحسية الزائلة أو المتغيرة .

واستخدام الرمز ملكة أساسية فى التفكير البشرى . « كان الإنسان البدائى» - كما يقول الفيلسوف الالمانى جـ. هيردر « يرى شجرة عالية تمتد فروعها العظيمة إلى السماء فتتملكه الرهبة . وعندما تتحرك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرك فيخر ساجدا ويتعبد . وفى هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرد » . أى أن الإنسان فى مراحل تطور الثقافة الإنسانية الأولى « كان يتلمس طريقه وسط غابة من الرموز والأساطير والاستعارات نحو الأفكار المجردة ، وكان الرمز وسيلته الأساسية لاستشفاف معنى الكون والدلالات الروحية للأشياء المحسوسة » (ج. فيكو- العلم الجديد - ١٧٢٥) . وفى مرحلة متقدمة تعلم الإنسان الأسماء وأصبحت الأسماء رموزا لتجارب حسية وتجارب شعورية . واكتسبت معظم الأسماء دلالتين - دلالة أولى تنتمى إلى عالم الحواس - أى الشئ المحسوس الذى يشير اليه الاسم ، ودلالة ثانية تنتمى إلى عالم الروح - أى الشحنة الشعورية التى يثيرها تذكر الشئ فى نفس الإنسان . وأصبح الرمز

لا يستدعى صورة فقط وإنما شريحة عريضة من التجربة الإنسانية أو شحنة كبيرة من الطاقة النفسية التى ارتبطت بالصورة التى يشير إليها الاسم .

والرموز نوعان :

هناك الرموز الجماعية المتوارثة وهى ما أسماها العالم النفسى الشهير **يونج** بالرموز الفطرية التى تنتمى إلى الوجدان البشرى الجماعى ، تلك الرموز التى رصدها وناقشها باستفاضة عالم الأجناس جـ . **فريزر** (فى كتابه **الغصن الذهبى** - ١٩٢٢) ، وهناك الرموز الفردية التى ترتبط بوجدان فرد بعينه وتكون نتاج تجاربه الخاصة . وتتمثل تلك الرموز الفردية فى الحياة اليومية فى عادة التفاؤل والتشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر . فالقطة السوداء قد تكون رمزا للخير عن شخص ما بينما تكون عند آخر رمزا لشر مستطير !

الرمز فى الفن والأدب :

والرمز فى الفن والأدب له نفس الوظيفة : فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة لها نفس الشحنة الشعورية التى تميز التجربة . إن استخدام الرمز فى الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه كما ذكرنا من قبل إلا أن الوعى النقدى بالرمز كوسيلة أدبية فعالة لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر . لقد حاول عالم اللغة الإغريقى فوتيناس فى القرن السادس بعد

الميلاد أن يحـدد البعد الرمزى فى أعـمال فيرجيل خاصة قـصيدة الإنيادة التى وصفها بأنها قصـة رمزية تمثل تطور حياة الإنسان من الطفولة إلى الكهـولة ، كما حـاول أن يكتشف البعـد الرمزى فى الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقـها اللغوى . كذلك حاول الكثيرون من علماء الفـقه واللغة فى العصـور الوسطى وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدس وتقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية ورموز لهـا دلالات روحيـة تتخطى عـالم الحواس مـثل رموز الماء والشـمس ومـدينة القـدس ، ثم جاءت مـحـاولة دانتى الشهيرة لتحديد المستويات الرمزية فى قصيدته الخالدة الكوميديا الالهية - تلك المحـاولة التى ضـمنـها فـى خطاب أرسله إلى صـديقـه كان جراندا ديللا سكالا وأرفقه فـيما بعد بالجزء الأول من القـصيدة المسمى الجنة . وحـتى فى القرن الثـامن عـشر - وكـان عصـر العقلانين والتنوير - نجـد عالم اللغة الإيطالى جيامباوتيستا فيكو يحاول تأكيـد أهمية الرمز والاستـعارة والأسطورة فى تطور الفكر الانسانى . ولكن رغم كل هذه المحـاولات النقدية ، وبالرغم من أن أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع عشر قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية فى أعمالهم بإبداع شديد حتى أن مسـرحية العاصفة التى كتـبها شكسبير فى أوائل القـرن السـابع عشـر يمكن اعتـبارهـا بحق أبدع عمل درامى رمـزى على الإطلاق - بالرغـم من هذا إلا أن الوعى النقدى بالرمز لم يتبلور ويكتسب أبعـاده الفلـسفيـة حتى ظهور الفلسـفة المثاليـة فى ألمانيا

بتأثير من نظرية الفيلسوف كانط فى المعرفة إبان التيار الرومانسى الذى ساد أوربا منذ أواخر القرن الثامن عشر .

الأسس الفكرية للرمزية :

سادت تيارات الفلسفة التحليلية العلمية والفلسفة العقلانية والفلسفة النفعية القرنين السابع والثامن عشر . وكانت هذه الفلسفات تعتمد على افتراض أساسى نبع من نظرية جون لوك ثم نظرية ديكارت فى المعرفة . كان هذا الافتراض الأساسى هو أن العالم الخارجى موجود وجودا موضوعيا بصرف النظر عن العقل المتلقى . وسواء كان هذا العقل لوحا أبيض كما يقول لوك ، يتلقى فى سلبية ، أو قوة عقلانية فعالة نعملها فى تحليل وتفسير الظواهر ، كما يقول ديكارت ، فالنتيجة واحدة ، وهى الاعتراف بالوجود الموضوعى لعالم خارج الإنسان يمكن معرفته معرفة موضوعية .

وفى ظل هذا الافتراض تأكدت فكرة الفن كمحاكاة لهذه الحقيقة الموضوعية البالغة الدقة - أى أن الفن أصبح مرآة لهذا العالم الخارجى الموضوعى ، وأصبحت دقة المحاكاة هى الهدف المنشود . وفى ظل مبدأ المحاكاة هذا أضمحلت أهمية الرمز كوسيلة أساسية فى التعبير الشعرى ، وأصبح مجرد حلية جمالية يمكن الاستغناء عنها . إذ أنه عندما تصبح كل الأشياء واضحة ومحددة ومفهومة لا تكون هناك ثمة ضرورة لأن نلجأ للإيحاء عن طريق الرمز .

ثم جاء **إيمانويل كانط** فى أواخر القرن الثامن عشر ليحطم هذا الافتراض: تقول نظرية **كانط** فى المعرفة - فى تبسيط شديد - باستحالة الوجود الموضوعى التام للعالم الخارجى فى حد ذاته. فالظواهر الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معان جديدة عندما تدخل إلى العقل البشرى. والعقل البشرى يوجد وبه معطيات أو أفكار أو قوالب ثابتة يتشكل العالم من خلالها. أى أن العقل البشرى هو قوة خلاقة تعاد صياغة الظواهر الخارجية من خلالها، وما المعرفة إلا حصيلة نشاط العقل وإعماله فى الظواهر الخارجية.

وبالغ أتباع **كانط** فى تفسير فلسفته هذه حتى تبلورت فى الفلسفة المسماة **بالمثالية الذاتية** والتى تقول بأنه لا وجود لعالم خارجى منفصل عن الإنسان، وبأن الحقيقة هى نتاج النفس البشرية، وبأن الشئ ما هو إلا فكرتنا عن الشئ أو الاسم الذى نعطيه له. أى أن الحقيقة هى مجرد أفكار لا دلالة لها فى عالم خارجى محسوس حيث أن العالم الخارجى المحسوس لا وجود له منفصلاً عن النفس البشرية إنما هو - فى قول الفيلسوف **فيشته** - «الامتداد اللاواعى للنفس البشرية الواعية ينتظر لحظة الوعى حتى يكتسب معناه».

وفى ظل نظرية **كانط** والمبالغات التى تبعتها لم يعد الشعر محاكاة للطبيعة أو العالم الموضوعى البالغ الدقة والتنظيم والكمال - كما كان الاعتقاد فى القرن الثامن عشر - وإنما محاكاة لعملية الخلق نفسها. وأصبحت القصيدة فى ضوء هذا التعريف وجوداً

مطلقاً يعبر عن معان مطلقة تستكين فى النفس الإنسانية منذ الأبد، ولا يحاكى أى شئ خـارجه، حيث أنه لا يوجد أى شئ خـارجه! أى أن العمل الفنى أصبح كائناً عضوياً مـستقلاً عن أى شئ خارجه ، مثله فى ذلك مـثل الموسيقى ، وأصـبحت القصـيدة فى كليتـها العضوية بناءً رمزياً متكاملاً يعبـر عن حقيقة روحية مطلقة لا يمكن التعبيـر عنها بأى صورة أخرى . لقد أصبح الشـعر فى ظل المثالية الألمانية « قـاموس الروح » أو « مـوسيقى الروح » - كـما وصـفه الفيلسوف جـ . هيردر .

وكان لأفكار المثاليين الألمان عن عـضوية القصيدة واستـقلالها الكامل واقترابها من الموسيقى أثر مباشر فى بزوغ فكرة **الفن للفن** التى ازدهرت فى فـرنسـا فى بداية القـرن التاسع عـشـر ، والتى اعتنقها الشاعر الأمريكى **إدجار آلان بو** ومن بعده الشاعر الفرنسى **بودلير** متأثـرا به - تلك الفكرة التى كانت ركنًا أساسيـاً من أركان الرمزية .

تأثير الفلسفة المثالية فى فرنسا وظهور نظرية الفن للفن :

فى أوائل القـرن التاسع عـشر عـادت إلى فرنسـا كوكبـة من المثقفين الفرنسيين المهاجرين . وساهم هؤلاء فى نشر أفكار وفلسفة **كانط** فى العاصمة الفـرنسية . وكان من بينهم **بنجامين كونستان** الذى التصق التـصـاقاً وثيقًا بالدوائر الأدبيـة الألمانية عام ١٨٠٤ ، ووصـف فى مـذكراته الخـاصـة كيف تبلـورت فكرة الفن للفن من

مناقشات الفلاسفة المثاليين لأفكار ونظريات **كانط** . وفى عام ١٩١٣ نشرت **مدام دى ستايل** - وكانت من العائدين - كتابا عن ألمانيا تضمن شرحا لفلسفة **كانط** وفلسفة المثاليين الذاتية . وبعد ذلك قام **فيكتور كوزا** بإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الفلسفة الألمانية استمرت منذ عام ١٨١٦ إلى ١٨١٨ . ونتيجة لهذا النشاط برزت فكرة الفن للفن . فنجد الشاعر **جوتييه** يقول فى مقدمة ديوانه **قصائد أولى** (١٨٣٢) : « إذا كان هناك ثمة هدف يحاول هذا الكتاب تحقيقه فهو فقط أن يكون جميلاً » . ثم نجد تعبير الفن للفن يظهر إلى الوجود لأول مرة فى سياق جدال أدبى على صفحات الجرائد عام ١٨٣٣ . وعندما نصل إلى عام ١٨٤٧ نجد أن فكرة الفن للفن قد أصبحت نظرية لها شعبية واسعة وأتباع كثيرون (جوتييه - مقالة « الجميل فى الفن » - ١٨٤٧) .

وواكب انتشار هذه النظرية فى فرنسا ذيوعها أيضا فى أمريكا على أيدى الشاعر والقصاص **إدجار آلان بو** . ولقد تأثر **بو** أيضا فى تكوينه لفكرة الفن للفن بفلسفة **كانط** التى تعرّف عليها من كتابات المفكر والشاعر الإنجليزى **كوليردج** ومن محاضرات **أ. و. شليجل** عن الدراما . ولقد ساهم **بو** أكثر من أى معتنق آخر لنظرية الفن للفن فى إكسابها أبعاداً فكرية ساهمت بقدر كبير فى بلورة التيار الرمزى خاصة حين تأثر الشاعر الفرنسى **بودلير** بتفسير **بو** الخاص لهذه النظرية .

يقول **بو** فى محاضرته بعنوان **المبدأ الأساسى فى الشعر** - وقد نشرت بعد موته عام ١٨٥٠ :

« يتدفق علينا الإلهام نحن معشر الشعراء فنلمح فى لحظة نشوة عن طريق الحدس رؤى رائعة لا يمكن أن يراها الإنسان العادى إلا بعد أن يرحل إلى عالم ما وراء القبر . ونحاول حينئذ - عن طريق توليفات وتركيبات متنوعة من أفكار وأشياء تنتمى إلى هذا العالم المحدود - أن نحقق عن طريق الإيحاء جزءاً بسيطاً من هذه الرؤى الخالدة . إن المتعة التى يستقيها الإنسان من الشعر هى أعمق المتع وأكثرها تسامياً إذ أنها تنبع من تأمل هذا الجمال الخالد . وعن طريق هذا التأمل تتسامى الروح ، وهذه التسامى يكون المعنى الحقيقى لما نسميه بالمتعة الفنية وفيه تكمن القيمة الأخلاقية الحقيقية للشعر » .

فالشعر إذن فى رأى **بو** يستخدم « أفكار وأشياء » هذا العالم المحسوس كرموز للإيحاء بمعان ورؤى روحية لا يمكن إدراكها إلا من خلال التركيبة الرمزية - التى هى القصيدة نفسها . وفى تأمل التركيبة الجمالية لهذا الشكل الرمزى تكمن القيمة الأخلاقية للعمل الفنى ، فتأمل الجمال النورانى يؤدى إلى التسامى الروحى .

لقد كانت هذه الأفكار - خاصة بعد أن أكدها وعمقها **بودلير** - ومن بعده **ملارميه** و **رامبو** - هى النواة التى أنبتت المدرسة الرمزية .

ظهور المدرسة الرمزية فى فرنسا فى مجال الشعر:

رغم أن المدرسة الرمزية بدأت فى الظهور منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلا أن لفظة الرمزيين لم تظهر إلى حيز الوجود حتى عام ١٨٨٥ حين ضاق بعض الكتاب الشبان بلقب «المنحلين» الذى كان يستخدم عادة فى وصف الكتاب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية ، والمتأثرين بنظرية الفن للفن والفلسفة المثالية الذاتية ، فاختاروا أن يسموا أنفسهم بالرمزيين .

فالمدرسة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس الأدبية المسرحية : فهى لم تنشأ دفعة واحدة ولم تكن لها مبادئ محددة معلنة منذ البداية . لقد ظهرت الرمزية فى مراحل زمنية متتالية ، وعلى أيدى أدباء عديدين قام كل منهم على حدة ببلورة بعض من المبادئ والأفكار التى كونت النظرية الجمالية التى عرفت فيما بعد بالرمزية . ونستطيع أن نلخص هذه المبادئ على النحو التالى :

أولاً : رفض مبدأ محاكاة الطبيعة . فالطبيعة كما وصفها بودلير هى « ستار » يحجب العالم الروحى الحقيقى ، والوسيلة الوحيدة التى تمكننا من رؤية « لمحات » من هذا العالم الساحر – عالم « ما وراء القبر » – هو الشعر . فالشعر هو طريق الإنسان إلى المطلق ووسيلة لاستشفاف عالم الخلود .

ثانياً : الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوى النورانى . فالعالم المحسوس إذن ما هو إلا « غابة

من الرمـوز » فى وصف بودلير ، وكل شئ فـيه له معـنى رمزى يربطه بعالم الروح .

ثالثاً : رفض العـقـل والإيمان بأن ملكة الخـيـال هى الملكة الوحيدة التى تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة - أو كما قال الشاعر **بليك** مـن قـبـل : « إن الخـيـال هو الملكة التى يتكـشف لنا عـن طريقها الخلود » . والمقصود بالخيال هنـا هـو المقدرة علـى استنباط المعانـى الرمزيـة الكامنة فى الظواهر الحـسيـة حيـث أن الطبـيعـة المحسوسـة هـى تجسيد رمزى للحياة الروحية .

لقد وصف بودلير الخيال بأنـه الملكة التى علمت الإنسان منذ بدء الخليـقة « القيـمة الرمـزية لكل لون وكل رائحـة وكل صوت وشكل . وهى الملكة التى خلقت التشبيه والاستعارة . وهى الملكة التى تستطيع أن تذيب العـالم ثم تعيد تشكيله حسـب قوانين أزليـة تنبع من أعماق الروح » .

رابعاً : الإيمان بوحدة وعـضوية العـمل الفنى واستـقلاله ، وبأن كل عمل فنى جيـد هو تركيبة رمزية مـعقدة تعّبر عن حقـيقة روحية فريدة . لذلك فنحن لا نسـتطيع أن نقارن العمل الفنى بأى شئ خارجه أو أن نفـرض عليه قوانين وأحكامًا خـارجية . وعلى هذا فـالقيـمة الأخـلاقية لـلعمل الفنى تقـاس بمدى جودته الفنـية واستقلاله . إن العـمل الفنى الجيد يعبر عن حقيقـة روحية بصورة جيدة وهو لذلك لا يمكن أن يكون لا أخـلاقياً أو قبيـحاً حتى ولو كانت المادة التى صـيغ منها قبيحـة أو لا أخلاقية بالمعنى الـتقليدى

المتعارف عليه . ولقد عبر **بودلير** عن إيمانه بهذه الفكرة عندما اختار لأحد دواوينه عنوان **زهور الشر** .

خامساً : محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمور والمخدرات ، وعن طريق التصوف والتعمق فى العلوم الروحانية والغيبية التى ازدهرت فى فرنسا حينذاك ، خاصة جلسات تحضير الأرواح ، وأيضا عن طريق ممارسة الجنون . ففى عام ١٨٦٢ كتب **بودلير** يقول :

« لقد عملت جاهدا على تنمية جنونى وكم كنت أحس بالرعب والفرح ! » . وفى مقاله عن **فيكتور هيجو** (١٨٦١) يشير بوضوح إلى تأثره بالعالم الروحانى السويدى **إيمانويل سويدنبورج** . وبعد **بودلير** ، ومتأثرا به ، آمن **رامبو** بأن الشاعر الحقيقى يجب أن يصبح ذا بصيرة نافذة تخترق عالم الظواهر إلى عالم العقل الباطن والنفس الداخلية ، بحيث تتكشف له صور لا يمكن للإنسان العادى أن يراها ، وعن كيفية الوصول إلى تلك البصيرة النافذة كتب **رامبو** عام ١٨٧١ يقول :

« يستطيع الشاعر أن يجعل نفسه كاشفاً للغيب عن طريق إحداث الخلل بحواسه ، ويجب أن يتم هذا الإخلال بالحواس على أمد طويل وبصورة واسعة منظمة » .

سادساً : الإيمان بأن عملية الخلق الفنى هى عملية واعية تستغرق كل قدرات وملكات العقل وليست نتاج لحظة إلهام أو زيارة خاطفة لشيطان الشعر . إن العمل الفنى الجيد - فى رأى **مالارميه** - يجب أن يعكس « تمكن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضا قدرته على التنظير الفلسفى» .

لقد كان **مالارميه** خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن التاسع عشر هو نبى الرمزية ومفكرها ومقننها . ورغم شعبيته المحدودة كشاعر كان صالونه الأدبى الذى يعقده كل ثلاثاء يعج بالأدباء من كل صوب . فكان من بين رواده - إلى جانب معظم شعراء وأدباء فرنسا - **أوسكار وايلد و آرثر سيمونز وجورج مور و و. ب. ييتس** . وحاول مالارميه فى شعره أن يستخلص جوهر الأشياء دون العوارض ، وأن يجعل قصائده بناء محكمًا لا يخضع شئ فيه للصدفة ، ويرتبط كل جزء فيه بجميع الأجزاء الأخرى بحيث يكمن معنى القصيدة فى بنائها ولا يمكن أن ينفصل عنه .

سابعاً : الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلاً من التقرير أو الإشارة المباشرة مع استغلال الموسيقى الكامنة فى الكلمات . كتب **مالارميه** فى هذا الصدد عام ١٨٩١ يقول : «إن التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة . إن المتعة الحقيقية تكمن فى التخمين شيئا فشيئاً ، لذا يجب أن نوحى بالشئ وأن نتجنب التقرير المباشر » .

لقد كانت الكلمات عند **مالارميه** أكثر من إشارات لها دلالات : كانت وسائل إيحاء تكتسب عن طريق الموسيقى اللغوية صبغة الطقوس ، واعتبرها **مالارميه** وسيلتنا للدخول إلى العالم المثالى . لقد عرّف **مالارميه** الشعر عام ١٨٨٦ بأنه : « التعبير عن المعانى الغامضة لمظاهر الوجود ، تُستخدم فيه اللغة بعد أن نسترد لها إيقاعاتها الفطرية الأصلية . وفى هذا التعبير تكمن الحقيقة الوحيدة وأيضا المهمة الروحية الأساسية للشعر » .

ثامناً : محاولة تقريب الشعر من الموسيقى . لقد وصف **بول فاليرى** المذهب الرمزى عام ١٩٢٠ بأنه « المذهب الذى حاول أن يحقق للشعر نقاء الموسيقى واستقلالها عن أى شئ خارجها ، وتوحد الشكل والمضمون فيها » .

لقد كان شعر **مالارميه** موسيقياً بمعنى أنه كان ينتظم الكلمات كما لو كانت نغمات موسيقية . وكانت قصائد **بول فيرلين** من بعده أشبه بالمقطوعات الموسيقية . فقد حاول **فيرلين** - كما يقول **جاى ميشو فى رسالة الرمزية فى الشعر (١٩٤٧)** - « أن يجرد الكلمات من مضمونها الفكرى ودلالاتها الحسية حتى لتكاد الكلمات تتبخر وتصبح أصواتاً تذوب فى لحن أساسى » .

تاسعاً : استخدام لغة تعتمد على المفارقة ، والتقابل والتضاد ، والصور والاستعارات الغريبة وتداعى الأصوات والمعانى ، مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق

اللغة التقليدى ، وذلك حتى يتمكن الفنان من تجسيد رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة .

المسرح الرمزى فى فرنسا :

مالارميه: منذ بداية حياته الفنية أبدى **مالارميه** اهتماما كبيرا بالمسرح يماثل اهتمامه بالشعر حتى أنه بدأ قصيدته الطويلة **الهيروديادا** كعمل درامى . ورغم أن هذه القصيدة لم تمثل على خشبة المسرح إلا أن الأفكار التى كونها **مالارميه** أثناء كتابتها لعبت دورا كبيرا فى بلورة مفهوم المسرح الرمزى (أنظر **مالارميه والدراما الرمزية - تأليف هاسكيل م. بلوك ١٩٦٣**) . لقد تصور **مالارميه** لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تركيب الجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجاً يعبر تعبيراً رمزياً عن الحياة الداخلية والنفسية فى إطار مسرحى شعرى . وهذه اللغة الجديدة لن تكون واضحة أو مفهومة بالمعنى التقليدى ، فهى لن تنقل أفكاراً أو تقرر معانى ولن تخاطب العقل . بل ستخاطب الخيال ، وستكون مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات - بل والصمت أيضا - تجسيداً شعورياً ، وستتمكن من خلق جو من الغموض وكأن العالم كهف تكتنفه الأسرار .

أما بالنسبة للحركة على المسرح فقد هاجم **مالارميه** الحركة على المسرح التقليدى وقال بأن الحركة المسرحية لابد أن تكتسب طابع الحركة الطقسية وأن تتم فقط فى حدود الضرورة القصوى .

وعندما تمتزج هذه الحركة الطقسية باللغة الشعرية النقية نكون قد حققنا ما يمكن أن نسميه بمسرح « الشعر الصامت » .

وقد تأثر مالارميه فى أفكاره عن المسرح الرمزى تأثراً كبيراً بمؤلف الأوبرا الموسيقار فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) . فهو مثل فاجنر يؤمن بأن المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو الحدوته أو المعانى والدلالات المباشرة . ومن خلال فاجنر أدرك مالارميه أن الدراما الطقسية يمكن أن تجسد مشاعر ومعانى صوفية ، كما أدرك ضرورة استخدام الرقص والموسيقى والتمثيل الصامت فى تصوير أعماق النفس البشرية . إن رؤية مالارميه لما يجب أن يكون عليه المسرح - كما وصفها ماكيل بلوك - « تمثل تحولاً شاملاً فى عالم الدراما ، وتمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح الأولى فى أبسط وأنقى صورة » ، كما أنها تمثل أيضاً نقطة البداية لما عرف فيما بعد بالمسرح الشامل .

موريس ميترلنك :

فى عام ١٨٩٠ أنشأ الشاعر بول فورت - وكان من أنصار المدرسة الرمزية والمخلصين لمبادئها - مسرحاً جديداً فى حى مونبارناس أسماه تيرتر ميكسمت (وأسمى فيما بعد تياتردار - أى مسرح الفن) . ورغم أن هذا المسرح لم يكتب له الاستمرار إلا أنه اكتسب شهرته التاريخية من ارتباطه بالمسرحيات الرمزية للكاتب البلجيكى الأصل موريس ميترلنك ، تلك المسرحيات

التى أخرج العديد منها - مثل **بلياس وميليساند** - المخرج الفنان **لونييه بوئى** وكان صديقاً مقرباً للشاعر **مالارميه** .

ولد **ميترلنك** فى مدينة جنت التاريخية ببلچيكا عام ١٨٦٢ . ولعل طفولته فى تلك المدينة نمّت فيه حب العصور الوسطى بكل ما ارتبط بها من أساطير وغموض . ورغم قراءته المستفيضة فى أدب المدرسة الواقعية والطبيعية إلا أنه كان يميل إلى التصوف بطبيعته ، فكثيراً ما ارتاد فى شبابه حلقات التنويم المغناطيسى وتحضير الأرواح ، كما أبدى اهتماماً شديدا بالساحر المشهور حينذاك **هوديني** الذى أظهر قوة خارقة فى السيطرة على العالم المادى وقدرة على الاتصال بالعالم الغيبى . وأدت طبعة **ميترلنك** المتصوفة واهتمامه بالغيبيات إلى التقائه مع الرمزيين فى الثورة على الواقعية والطبيعية والمادية والتطلع إلى مسرح ينفذ خلال العالم المادى ليصور أسرار الروح .

كتب **ميترلنك** عام ١٨٩٦ فى كتابه **كنز البسطاء** ينادى بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما تعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التى لا تتبلور إلا فى لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية : « إن ما أتطلبه فى المسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات والهواتف . . . إننى أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة » (ترجمة د. **فايز اسكندر**) .

وقد حاول **ميترلنك** في مسـرحيـاته في تلك الفتـرة - مثل **الدخيل و بلياس وميليساند و العميان و الأميرة مالين** - أن يخلق هذا النوع الجديد من الدراما ، ففي هذه المسـرحيات تتعطل الحركـة الخارجيـة ، وينتقل الحدث إلى داخل الوجـدان . وتصور هذه المسرحيات في مجموعها رؤية خاصة ، تقترب من الصوفية ، لوحـدة الإنسان وانعـزاله ، وخوفـه الدائم من المجـهول والقـوى الغيبية التي تتحكم في مصيره . ففي مسرحية **الدخيل** مثلا ، نجد أسرة تجلس حـول مائدة وتنتظر موت الأم التي تحـتضر في غـرفة مجاورة . وتكمن الدراما كلها - كما يقول د. **فايز اسكندر** - « في لحظات الاستغراق والـتأمل التي تتخللها الاختلاجـات النفسية التي تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة إذ يتبين كل منهم حقيقة وجوده وحـقيـقة من حـوله من خلال فكرة الموت أو الرحـيل . . وهي الفكرة التي تشرف على المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية » (**« موريس ميترلنك والمذهب الرمزي في المسرح » - مجلة المسرح** - مايو ١٩٦٦) .

وفي مسرحية **العميان** يتكرر نفس الحـدث الداخلي ، فـهي تصور حيرة وتخبط مجمـوعة من العميان يضلون الطريق في غابة كثيفة بـعد موت القس الذي كـان يرشدهم . لقـد كان **ميترلنك** يحاول دائما في مسرحياته أن « يجسد الانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس» **(فايز اسكندر - المرجع السابق)** . وقد نتج عن هذا تجـاهل عنصري الزمـان والمكان ، فالشـخصـيات في

مسرحه ليسوا أشخاصاً لهم معالم محددة وماض وتاريخ ميلاد ، ويعيشون فى مكان وزمان محدد ، بل هم أفكار روحية تتصارع فى محاولة لاستشفاف دورها فى الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون .

كتب ميترلنك : « لكى يتعلم المرء أن يحب عليه أن يتعلم أولاً أن يرى . قالت لى صديقة يوما : عشت عشرين عاماً إلى جوار شقيقتى ولكنى رأيتها للمرة الأولى لحظة وفاة والدتنا . . كان من الضرورى أن يفتح الموت فى عنف أبوابه الأبدية حتى يتسنى لنفسين أن ترى إحداهما الأخرى فى شعاع من الضوء اللانهائى » (كنز البسطاء) . لهذا كان الموت دائما بطلاً فى مسرحيات ميترلنك الرمزية . فالموت يواجه الإنسان بالمستحيل . . بعالم ما وراء القبر لفترة وجيزة . . فتتصل النفس البشرية بهذا العالم وتدرك حقيقتها الروحية . . تلك الحقيقة التى دأب الرمزيون فى البحث عنها متلمسين شتى الطرق .

وتعتبر مسرحيات ميترلنك والمسرحيات الرمزية عموما من أصعب المسرحيات إخراجاً على المسرح فهى تعتمد اعتماداً كبيراً على الإيقاع والإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التى تساعد على تجسيد المعانى . وربما كان من حسن الحظ أن ظهر فى ذلك الوقت - إبان ازدهار المسرح الرمزى سواء على أيدى ميترلنك أو من تأثروا به - مثل **اندريه أوبى** و **جـ . جـ . برنار** (اللذين أنشآ معاً فيما بعد **مسرح الصمت**) - ربما

كان من حسن الحظ أن ظهر حينذاك مهندس الديكور العبقرى **أدولف أبيا** الذى استحدث أساليب جديدة فى الإضاءة والتصميم المسرحى ، وأحدث ثورة فى شكل خشبة المسرح .

المسرح الرمزى خارج فرنسا :

ولم يقتصر تأثير النظرية الرمزية فى المسرح على فرنسا وحدها إذ سرعان ما انتشرت فى أوروبا فانعكست فى أعمال **سترندبرج** الأخيرة مثل مسرحية **الحلم** و **سوناتا الشبح** وفى أعمال **هنريك إبسن** الأخيرة مثل **البناء العظيم** و **عندما نحيا نحن الموتى** - تلك المسرحيات التى ربط فيها **إبسن** العالم المادى بالعالم الغيبى فى وحدة الرمز المتعدد الأصداء ، بحيث يلقى كل من العالمين أضواءً على الآخر . كذلك وضح تأثير المدرسة الرمزية فى أعمال الشاعر الأيرلندى **ويليام بتلر ييتس** ، خاصة فى مسرحياته المسماة «تمثيليات كتبت للراقصين» ، والتى حاول فيها أن يصور عالماً علوياً نورانياً تتخاطب فيه الأرواح، والتى غلب عليها طابع شاعرية الحركة التى استقاها **ييتس** من المدرسة الرمزية وأيضا من المسرح اليابانى المعروف باسم «النو» ، الذى يعتمد على الإيقاع والموسيقى والتمثيل الصامت . وفى أيرلنده أيضا تأثر الكاتب المسرحى **جون ميلينجتون سينج** بالمدرسة الرمزية ، غير أنه فضل فى مسرحياته أن يتبع الطريق الذى سلكه **إبسن** فى عدم إسقاط

البعد الواقعى للدراما ، واستخدام الرمز كوسيلة لإعطاء العالم المادى بعداً روحياً .

إن المسرح الرمزى الذى تبلور على أيدى **ميترلنك** و **ييتس** و **سترندبرج** من ناحية ، وعلى أيدى **إبسن** و **سينج** من ناحية أخرى ، يوضح لنا تيارين أساسيين فى النظرية الرمزية : التيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه . وعادة ما يُترجم هذا الاعتقاد درامياً عن طريق إلغاء المستوى الواقعى للحدث بحيث يقترب العمل الدرامى من القصيدة الشعرية . والتيار الآخر يعكس الاعتقاد بأن العالم الواقعى المادى هو تجسيد رمزى لعالم الغيبيات ، أى أن عالم الروح وعالم المادة يتداخلان فى كلٍ أكبر يشكل كل شئ ، والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعى مع إعطائه بعداً روحياً أو رمزياً ، يشكل معنى أبعد وأعمق وأكثر دواما للحدث الخارجى ، بحيث يصبح الحدث الخارجى العارض ، الخاضع لعنصرى الزمان والمكان العارضين ، رمزاً لحقيقة إنسانية ثابتة لا تخضع لأية متغيرات .

المستقبلية

فى عام ١٩٠٩ أعلن الإيطالى **فيليبو توماسو مارتينى** تكوين الحركة المستقبلية فى الفن والأدب عندما نشر وثيقته التاريخية الشهيرة «إشهار تكوين وإعلان مبادئ الحركة المستقبلية» .

ورغم أن الحركة المستقبلية ترتبط أساساً فى أذهان الكثيرين بالفنون التشكيلية إلا أننا نجد أن روادها الأوائل قد أهتموا اهتماماً كبيراً بالدراما المستقبلية حيث قام رائدان أساسيان من رواد المستقبلية فى الفن التشكيلى وهما **جياكوموبالا** و **امبرتو بوتشينى** بكتابة العديد من النصوص المسرحية التى أصبح لها الآن قيمة تاريخية كبيرة رغم قيمتها الفنية المحدودة .

وتتركز أهمية الحركة المستقبلية فى أنها كانت حركة رائدة فى عالم المسرح الأوربى ، شجعت التيار التجريبى والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة ، مما أدى إلى نشأة مدارس أخرى تتميز بانفصالها عن الواقعية والموضوعية ، مثل الدادية والسيريالية والبنائية الروسية ومسرح العبث . وكان ظهور هذه المدارس له أكبر الأثر فى إثراء وتنويع الحركة المسرحية فى أوربا فى القرن العشرين حتى أننا نجد كاتبين مبدعين مثل **بيراندللو** و **ثورنتون وايلدر** يدينان بالكثير لمبادئ الحركة المستقبلية .

وقد تميزت مسرحيات الكتاب المستقبليين ، والتى بلغت ذروتها فى الشهرة والانتشار فى أواخر العشرينيات ، بتركيزها على

العالم الوجدانى الخاص للإنسان مما أكسب بعض هذه الأعمال صفات الشاعرية والرمزية . واهتم كتاب هذه المدرسة فى أعمالهم بتصوير الحالات النفسية ، وحالات الجنون خاصة ، بغرض إحداث نوع من الصدمة عند المشاهد ، وأيضًا لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية المضطربة قالبًا مناسبًا لتجسيد المعانى الفلسفية والميتافيزيقية تجسيداً شاعرياً مستخدمين الرمز والاستعارة ، كما يتجلى ذلك فى مسرحية **مجانين متجولون** .

وقد نتج عن التركيز الشديد على النفس البشرية باعتبارها المكان الوحيد الذى يمكن أن يكون مسرحاً لأى أحداث حقيقية ظهور مسرحيات لا تنتمى إلى أى بيئة موضوعية ، سواء واقعية أو مُتخيلة ، مثل مسرحية **الملل** التى يظهر فيها بوضوح اهتمام الكاتب « بالتجسيد المسرحى » لرؤية خاصة ودقيقة لحالة نفسية .

ويصف **أنجلو رونيونى** مسرحيته هذه بأنها « النص المكتوب لحالة جسمانية » . وهذا النص كاملا لا يتعدى بضعة سطور هى :

مسرحية الملل

« المسرح : خلفية رمادية

يدخل رجل . واضح أنه متعب . يجلس ويتمطى على مقعد وثير - يغمض عينيه . . يُسمع صوت كمان ، موسيقى جنائزية غير مُنغّمة .

من بعيد يسمع طنين .

تنزل ستارة شفافة فى الخلفية من أعلى تُعتّم المكان .

فحيح مُلّح متواصل يُسمع من بعيد . .

يتوقف صوت الكمان . .

تتدلى من أعلى المسرح على اليسار علامة تعجب سوداء .

يتحول الفحيح إلى عواء مخيف .

أضواء زرقاء .

تزداد حدة الطنين .

فى الوسط تتدلى من أعلى علامة تعجب أخرى بالغة الطول .

تتوقف جميع الأضواء .

صمت تام .

تميل رأس الرجل (استغرق فى النوم) .

ظلام .

ستار » .

وهكذا نجد أنه قبل وصول الحركة السيريالية إلى خشبة المسرح فى أوربا بفترة قام الكتاب المستقبليون بتقديم مادة

تتحدى العقل والمنطق المعروف بطريقة واضحة ، مجسدة ومباشرة ، لها منطقها الخاص ، كما لو كانوا يصورون العالم الخارجي تصويراً واقعياً .

وقد اعتمد الكتاب المستقبليون منذ بداية الحركة على عنصر مسرحي هام انتفع به أصحاب مدرسة الدادية من بعدهم وهو عنصر استفزاز المتفرج ، والمواجهة المباشرة ، والإنكار التام لمبادئ الوجود والأخلاق - أي العدمية .

ويظهر هذا العنصر بوضوح في أعمال **فرانسسكو كانجويللو** و **برونو كورا** و **إميليو ستيميللي** كما سنرى في النصوص التالية :

النص الأول كتبه **فرانسسكو كانجويللو** بعنوان **انفجار** ، ووصفه بأنه « تركيبه من عناصر المسرح الحديث » .

أما « الشخصية » فهي « عيار نساري » ، والمكان « طريق مهجور ، بارد ، ليلاً » ، والحدث «لحظة صمت - عيار ناري» .

ستار

ولا نجد مسرحية **كانجويللو** الأخرى بعنوان **ليس هناك كلب** أطول كثيرا من المسرحية السابقة :

« الشخصية : شخص لا وجود له

طريق بارد ، مهجور ، ليلا

كلب يعبر الطريق » .

ستار

وربما كانت مسرحية **عمل سلبى** التى اشترك فى كتابتها **برونو كورا** و **اميليو ستيميللى** أطول قليلا ، وهذا نصها :

« يدخل رجل ، يبدو مشغولاً مهموماً ، يخلع معطفه وقبعته ويمشى فى حالة هياج شديد وهو يردد عبارة :

شئ عجيب ! غير معقول !

يستدير ناحية المتفرجين ، يبدو عليه الضيق لوجودهم ، يتقدم إلى مقدمة المسرح ويقول بلهجة قاطعة :

لا .. ليس عندى ما أقوله لكم على الإطلاق .

إنزلوا الستار .....

ستار

وتمثل هذه المسرحيات نوع العروض المسرحية التى كان الكتاب المستقبليون يقدمونها فى « أمسياتهم المسرحية » التى كانت تُعقد فى المسارح أو أحيانا فى قاعات الفنون التشكيلية فى العقد الثانى من هذا القرن .

وبمرور الوقت حاول الفنانون المستقبليون تأكيد انتمائهم إلى العالم الخاص الداخلى للعقل الإنسانى أو النفس البشرية

وانفصالهم التام عن العالم الواقعي أو الموضوعي وذلك عن طريق التخلي عن تكنيك الرمز والاستعارة ، والنحو إلى التجريد التام واللامنطق ، واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر بدلا من الإيحاء .

ونرى هذا الاتجاه بوضوح في مسرحية تركيب التركيب التي اشترك في كتابتها جوجليلمو جانيللي و لوسيانو نيكاسترو وفيما يلي نصها :

« مسرح خال ، ممر طويل مظلم في آخره مصباح أحمر يضئ ويطفئ من بعيد جدا .

ويظهر شعاع أبيض يفرش الممر كما لو كان بساطا بطول الممر

تمر خمس ثوان .

عيار ناري من مسدس ، صرخة .

أصوات .

صيحات متداخلة .

وقفة .

ضحكات امرأة تتردد .

في نفس الوقت نسمع صوت باب يُفتح بعنف ويظهر ضوء قوي باهر يخطف أبصار المتفرجين .

تنفصل الستارة الأمامية عن المسرح وتسقط » .

ورغم غرابة هذه المسرحية إلا أننا نجد أنها مازالت تحتفظ بالحد الأدنى من الترابط بين العناصر المسرحية التى تكونها مثل الترابط عن طريق التداعى بين الطلقة النارية والصرخة التى تليها. ولكن مثل هذا الترابط الوجدانى لم يستمر طويلا ، فمع تطور المستقبليين نجد أن بعض المسرحيات قد انتفى منها تمامًا مثل هذا الترابط ، واستُبدل بعلاقات تشكيلية بحتة ولا منطقية ، مثل تلك العلاقات التى نجدها بين التكوينات والألوان فى اللوحات التجريدية .

وربما كانت أكثر المسرحيات تعبيراً عن هذا الاتجاه التجريدى البحت ، الذى استقاه المستقبليون من الفن التشكيلى وحاولوا تطبيقه فى المسرح ، هى مسرحية **ألوان** التى كتبها **فورتيوناتو ديبرو** ووصفها بأنها « تركيبة مسرحية تجريدية » وكذلك مسرحية **الشهوانية الآلية** بقلم **فيليا** ومسرحية **الأيدى** والتى اشترك فى تأليفها كل من **برونو كورا** و **فيليبو توماسو مارينيتى** . وفى كل من هذه المسرحيات الثلاث نجد أن اللون ، والصوت ، والشكل الهندسى ، والحركة التشكيلية ، هى العناصر المسرحية الوحيدة .

فمثلا فى مسرحية **ألوان** يتكون المنظر من « حجرة مكعبة زرقاء خاوية ، ليس بها نوافذ أو أبواب » .

أما **الشخصيات** فهى « أربع فرديات مجردة » كما يصفها المؤلف :

١- الرمادى : من البلاستيك ، ديناميكى ، بيضاوى .

٢- الأحمر : من البلاستيك ، مستطيل ، ديناميكى .

٣- الأبيض : من البلاستيك ، له خطوط طويلة ورأس مدبب حاد .

٤- الأسود : متعدد الدوائر .

وتتحرك هذه الوحدات حركة آلية عن طريق خيوط مستترة . ولكل وحدة من هذه الوحدات صوت منفرد . فللأسود صوت عميق حلقى ، وللأبيض صوت حاد رفيع سهل الانكسار ، أما الرمادى فله صوت حيوانى ، وللأحمر صوت جهورى يشبه الهدير . ويستخدم المؤلف هذه الأصوات استخداماً صوتياً بحتاً بمعنى أنه ليس هناك حوار أو كلمات بالمعنى المفهوم . فكل وحدة على المسرح تُصدر أصواتًا لا معنى لها ، والاختلاف الوحيد يكمن فى نوعية وكثافة الصوت ، وفى استخدام كل وحدة لحرف متحرك معين يتكرر . فبينما يستخدم الأسود مثلاً حرف الواو فى كلمات مثل « دو ، بلوم ، دوم ، دون ، كوم ، يوم » ، نجد الأبيض يستخدم الياء فى كلمات مثل : زين ، تلى ، فين ، ولين ، وهكذا ، بحيث تكوّن المسرحية مجموعة متداخلة من الأصوات والأشكال بدون كلمة واحدة لها معنى .

ويستخدم المؤلف للإشارة إلى الحوار هنا عبارة « الكلمات المتحررة » - أى المتحررة من المعنى .

ورغم وجود نوع مما يمكن اعتباره حواراً مفهوماً فى مسرحية **فيليا المسماة الشهوانية الآلية** ، إلا أن هذا الحوار لا يجئ على لسان أشخاص وإنما على لسان أشكال هندسية .

فخشبة المسرح تتكون من خمس مستويات معدنية تتدرج ألوانها من الأسود إلى الرمادى إلى الأبيض فى الخلفية ، ويتوسط المسرح شكل حلزونى أحمر يمثل « الروح » ويصل إلى أعلى المسرح ، وعلى اليمين نجل شكلاً تكعيبيًا يمثل « المادة » ، وعلى اليسار نجد أشكالاً هندسية متنوعة الألوان تكوّن فى مجموعها شكل آلة وتمثل « الفعل » أو « الحركة » . ويصاحب كل شكل من تلك الأشكال إضاءة معينة : فللشكل الحلزونى ضوء أحمر يتحرك فى شكل ملتو إلى أعلى ، وللمكعب ضوء أبيض ينتشر فى دوائر متوالية ، وللآلة ضوء أصفر يأتى فى اهتزازات منتظمة بحيث يوحى بحركة تروس الآلة . وبينما تقتصر حركة الأشكال الهندسية على الفترات التى يتكلم فيها كل منهم ، نجد أن حركة المستويات المعدنية واهتزازاتها مستمرة طوال العرض . ويفسر الكاتب هذه الحركة بأنها تعبر عن تطور البيئة المستمر .

وعندما يرفع الستار يستخدم المؤلف ثلاث مراوح لإرسال تيار من الهواء البارد من ثلاث جهات فى صالة العرض ، ويصاحب ذلك صوت معدنى متنافر خافت جداً .

وكما تتميز الشخصيات التشكيلية - إذا جاز هذا التعبير - بأضواء متميزة .. نجدها أيضا تتميز بأصوات متنوعة ، فللحزون

صوت حاد واضح مذكّر ، والمكعب له صوت عذب مؤنث ، بينما تنطق الآلة بصوت رتيب غير منغم ، لا شخصية محددة له . وتتكون المسرحية ، من ثلاث مقاطع من الحوار ، لكل شكل هندسى مقطع ، وتنتهى بأصوات مختلطة لا معنى لها ، بينما يتحرك كل شكل فى إطاره المحدد فى البداية . . وتتحرك المستويات المسرحية ويملأ المسرح تيار من الهواء الساخن بدلاً من الهواء البارد ، أما فقرات الحوار فهى كالآتى :

« **الحلزونى** (فى صوت رجل) : استحوذ الاهتمام بالتوسع الآلى على الرجل واستخدمت الحاجة روح الحسية فى تكوين بيئة غنية ، وتشبه رغبة التعويض الحارة عند الإنسان فى ضراوتها الذكور الذين نجحوا فى إلغاء الأنا المسغلته على طريق المستقبل ، أصبح كل شئ هندسى وواضح ولا يمكن الاستغناء عنه . بالروعة الجنس المصطنع الذى أحل السرعة مكان الجمال .

المكعب (فى صوت امرأة) : تتعطش المادة العذراء التى لم يتم تكوينها بعد إلى الحب . تصيبنى نوبات من الرغبة الشديدة فى أن أستسلم لذراعى الروح العنيفتين - تلك الروح التى تعطينى قوة وحركة وخفة .

الآلة : الهدف هو الحركة . . الفعل . . الإنتاج . . التعديل . . التفوق على الذات . يشرب العالم أكسجين الآلات ولا تشبع رئتيه ويغنى بصوت أقوى » .

ويصاحب صوت الآلة كلمات .. فرم تا ، فرم تا .. تاتا ، بينما تصاحب صوت الحلزون كلمات .. تى تا تم .. تى تا تم .

أما مسرحية **الأيدى** فتعتمد أساسًا على الحركة ، فأبطال المسرحية مجموعة متنوعة من الأيدى : أيدى رجل ، وامرأة ، وطفل ، وعامل ، وأيدى خشنة ، وأخرى ناعمة . وتقوم هذه الأيدى بحركات مختلفة من خلف ستار مشدود بطول مقدمة المسرح بحيث لا يظهر سواها ، وتقوم بحركات تعبيرية مختلفة تمثل حالات نفسية متعددة مثل العنف ، والدعاء ، والحنين ، والحزن الشديد ، والطفولة ، والمداعبة ، وتنتهى بكفى رجل يقومان بحركات تدل على الاستهزاء والسخرية الشديدة من المتفرجين وتسدل الستار .

وكان الكتاب المستقبليون يحرصون فى مسرحياتهم على مبدأ التلازم الزمنى لأحداث مختلفة ومؤثرات مسرحية متعددة ، وكذلك على مبدأ تعدد الوسائل والمؤثرات المسرحية مما أدى إلى إدخال عناصر جديدة إلى المسرح مثل كشافات الإضاءة ، ومؤثرات حسية أخرى مثل المراوح والمحركات وخلافه . وكما رفض المستقبليون فى عروضهم العلاقة التقليدية بين المتفرج والعرض المسرحى بحيث حرصوا على تكسير الحائط الرابع الوهمى ، فنجد فى بعض المسرحيات صعوبة شديدة فى تمييز الممثلين من الجمهور ، كما حدث فى مسرحية **راديو سوكبيا** التى كتبها **كانيوويللو** و **بتروليتى** والتى مثلت وسط المتفرجين وليس على خشبة المسرح

عام ١٩١٦ . وفى مسرحية أخرى لكانيوويللو بعنوان الضوء يصعب جدا التفرقة بين الممثلين والمتفرجين ، ويتم استفزاز الجمهور لإخراج وتمثيل العرض بأنفسهم .

وتتجلى رغبة المستقبليين فى تكسير الحدود المعروفة والتقليدية للعرض المسرحى فى أوضح صورة فى فكرة انشاء «مسرح الهواء» . ابتدع هذه الفكرة طيار إيطالى يدعى فيديلى أزارى . وقد قام أزارى فعلاً بتقديم عروض هوائية فوق «بوستو أرسيتزيو» فى ربيع عام ١٩١٨ ، وأصدر فى العام التالى لذلك - فى ١٤ إبريل فى مدينة ميلان - إعلانًا بانشاء ما أسماه «بمسرح الهواء المستقبلى» . وعاونه فى ذلك مؤلف موسيقى طليعى يدعى لويجى روسولو ، وكان دور روسولو ينحصر فى محاولة التحكم فى الأصوات التى تصدرها محركات الطائرات بحيث تصبح الطائرة آلة موسيقية متحركة أثناء طيرانها .

والدراما الهوائية المستقبلية كما تخيلها أزارى مسرحها السماء ، وشخصياتها الطائرات التى يمكن التحكم فى أصواتها وحركتها بحيث تقدم عرضاً درامياً كاملاً من حوار ورقص وتمثيل صامت ومؤثرات سمعية وبصرية . وقد قام أزارى فى إعلان إنشاء مسرحه الهوائى بتصنيف أنواع الطائرات وتحديد الأنواع التى تقوم بدور المرأة وتلك التى يمكن أن توحى بالرجولة .

كما قام بتصنيف الحركات وإيحاءاتها المختلفة : فمثلاً الحركة الصاعدة توحى بالأمل والطموح ، والحركة الدائرية السريعة توحى بالضيق ، والحركة الهابطة السريعة كسقوط أوراق الخريف توحى

بالحنين والحزن .. الخ . كما اقترح أزارى استخدام الدخان الملون والروائح المعطرة والأوراق الملونة والصواريخ والعرائس والبالونات المتعددة الأشكال فى مثل هذه العروض. هذا إلى جانب استخدام أصوات الطائرات المعدّلة بحيث تكون مُنغّمة ومعبرة .

واقترح أزارى أن يقوم بكتابة نصوص العروض الهوائية - أو ، كما أسماها القصائد الهوائية - أساطين الحركة المستقبلية مثل **كورا و ستيميللى و مارينيتى**وغيرهم .

نستطيع أذن أن نقول أن الكتاب المستقبليين كانوا يهدفون إلى تكسير قواعد المسرح التقليدية التى كانت فى نظرهم تمثل زيف المنطق والأفكار والتقاليد المتوارثة ، وفى محاولتهم لإيجاد تقاليد مسرحية جديدة حاولوا إنشاء ما أسموه بتجربة مسرحية تركيبية متكاملة ، تتميز بالديناميكية ، وعنصر التلازم الزمنى ، والتداخل بين الأحداث والمشاعر والتجارب ، وحاولوا استغلال جميع إمكانيات المسرح الحسية ، والاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بالمعنى التقليدى فى الدراما .

واعتبر المستقبليون أعمالهم وحدات شعورية منفصلة تماما عن الواقع والمنطق التقليدى ، وتتمتع بقوانينها الخاصة ومنطقها الخاص ، الذى يختلف تماما عن - بل ويهدف إلى تكسير قواعد التفكير المنطقى المعتاد . وكانت مادتهم المفضلة هى النفس البشرية بحالاتها الوجدانية المتعددة ، وقواها الخفية ، وجنونها ، ونحوا إلى التجريد والتجسيد المسرحى فى تصوير كل ذلك .

الداديـة

فى ابريل عام ١٩١٦ ، فى مقهى صغير بمدينة زيورخ ، التقى ثلاثة أصدقاء : شـاعر ألمانى يدعى تريستان تزارا ، ورسام ألمانى يدعى هانز آرب ، وشاعر مجرى اسمه ريتشارد هولسنبك .

تطرق الحـديث بين الأصـدقـاء الثـلاثة إلى طبـيـعـة الفن ، واحتدمت المناقشة ، والتقى الفنانون الثلاثة فى إحساسهم بالسخط الشديد على الخلط والقصور الذى ساد مفاهيم طبيعة الفن فى ذلك الوقت . ووجـد الثـلاثة أن الحل الأمثل هـو تكوين حركـة فنيـة جـديدة يجدون فـيهـا متنفـسًا لآرائهم وتصـوراتهم بالنسبـة للفن وطبيعته ودوره . وواجهتـهم مشكلة البحث عن اسم لهذه الحركة فما كـان منهم إلا أن أسرعوا باحضار دائرة المعـارف واعتنقوا أول كلمة صـادفتهم وكانت كلمـة (دادا) وتعنى بالفرنـسيـة « حصان خشبى » وبالروسية « نعم .. نعم » .

وشـهدت مدينة زيـورخ فـى نفس العام أول عرض مـسـرحى لحـركة الدادية . وفـى ذلك العرض التاريخى حدث التالى :

« وقف الفنانون الثلاثة على المسرح وأخذوا يحدثون ضجيجًا مفزعًا مـستخدمين مفاتيح معـدنية وصناديق خشبية . واستمروا فى ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين . بعـد ذلك شرع صوت فى إلقاء بعض قـصائد آرب ، وكـان الصوت يأتى من تحت قـبـعة بالغـة الضـخامـة على شكل قـمع سكر . بيـنما أخـذ هولستبك ينشد

قصائده فى صوت أقرب إلى الصراخ ما يفتأ يعلو ويعلو تصاحبه فى إيقاع منتظم دقات تزارا على طبلة كبيرة . تلى ذلك رقصة قام بها هولسنبك و تزارا قلدوا فيها حركات وأصوات صغار الدببة ، ثم ارتديا جوالين وقبعتين طويلتين ومشيا يتبختران بين المتفرجين».

(من كتاب روح الدادية فى الرسم للكاتب چورچ هوجنيه - ١٩٣٤) .

والدادية كما يتضح من ذلك العرض الغريب حركة تهدف إلى تحطيم القواعد المعروفة للفن ، بل وللعقل والتفكير أيضاً . فهى أساسا حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العدمية ، وإنكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة ، سواء المتوارث منها أو المعاصر . وربما كان هذا هو السبب الأساسى الذى أدى إلى قصور واضمحلال تلك الحركة الفنية ، وعجزها عن إنتاج أعمال مسرحية لها صفة الاستمرارية ، إذ أن الداديين قد ركزوا كل جهودهم فى الهدم دون محاولة لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية أو اجتماعية جديدة لتحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة ، حتى أننا نجد أنه عندما حاول بعض اتباع الدادية الاتجاه بالحركة نحو الإيجابية - بمعنى إيجاد مفاهيم جديدة تهدف إلى بناء أشكال فنية جديدة - لم يجدوا مفراً من نبذ الحركة كلية وتأسيس حركة جديدة على أيدى أندريه بريتون وهى الحركة السريالية ، أى أن الدادية نشأت كحركة عقيمة لا تحمل فى طياتها بذور التجديد والتطور .

وتتجلى النزعة العدمية الهدامة للدادية بوضوح فى الإعلان الشهير بانشاء الحركة الدادية الذى صدر عام ١٩١٨ وفيه يقول **تريستان تزارا :**

الدادية : هى كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة .

الدادية : هى كل احتجاج بالقبضات يوجه الإنسان فيه كل كيانه نحو التدمير والتخريب .

الدادية : هى التعرف على واعتناق جميع الوسائل والأساليب التى يرفضها ذلك المجتمع المخزى الذى يؤمن بالحلول الوسط واللياقة فى التصرفات .

الدادية : هى إلغاء المنطق باعتباره النغمة العقيمة التى يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع .

الدادية : هى عدم التورع عن استخدام كل شئ وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات فى الحرب لإرساء قواعدها .

الدادية : هى الغاء الذاكرة .

الدادية : هى الغاء علم الآثار والتاريخ القديم .

الدادية : هى الغاء فكرة المستقبل .

الدادية : هى الإيمان المطلق التام بكل إله تتفتق عنه القريحة بصورة تلقائية .

ونجحت كلمات تريستان تزارا النارية فى اجتذاب اهتمام المثقفين فى ذلك الوقت حيث صادفت مبادؤها العدمية الهدامة هوى فى نفوس الكثيرين منهم ، خاصة أولئك الذين اشتركوا فى « المذبحة المسماة بالحرب العالمية الأولى » والتى كان لها أكبر الأثر فى زلزلة إيمانهم بالعقائد والقيم والمبادئ والنظم التى كانوا يؤمنون بها من قبل .

*

ومن أمثال هؤلاء المثقفين أندريه بريتون الذى قام فور عودته من الحرب بانشاء مجلة أسماها « ليتراتور » (الأدب) بمعاونة لوى أراجون و فيليب سوبول . وكان لبريتون الفضل فى إضفاء قدر من الجدية على الحركة الدادية عندما اقترح على زملائه أن ينضم تزارا إلى هيئة تحرير المجلة .

وأدى ذلك إلى ازدهار الحركة الدادية ، ونشط أعضاؤها فى إصدار الإعلان تلو الإعلان لإشهار مبادئها ، وفى إقامة المعارض الفنية وتقديم العروض المسرحية ، كما حدث فى معرض (للكولاج) أقامة ماكس إرنست فى أحد الحوانيت حيث أقام فى القبو مسرحاً صغيراً . وحين أطفئت الأنوار ترامت إلى أسماع الرواد أنات مخيفة من خلف باب خفى ، بينما اختفى أحد الداديين خلف أحد الدواليب وأخذ يقذف المتفرجين باقذع السباب . فى تلك الأثناء كان الداديون - الذين كانوا يقدمون عروضهم بأنفسهم دون اللجوء إلى ممثلين محترفين - يسيرون بين المتفرجين متحللين من ربطات العنق ومرتدين قفازات بيضاء . كان أندريه بريتون

يمضغ أعوادا من الثقاب ، أما ريبيمون ديسان فكان يصرخ قائلا بأن السماء تمطر على إحدى الجماجم ، وكان أراجون يموء كالقطة ، بينما انشغل صوبول مع تزارا بلعب «الاستغماية» بين المتفرجين . أما بينجامين بيريه وشارشون فكانا يتصافحان بصورة آلية منتظمة مرة كل دقيقتين . وعلى عتبة الباب وقف جاك ريجو يعد بصوت عال العربات المارة بالشارع واللآلئ على صدور المتفرجات .

لقد ركز الداديون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها ، وفى الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية ، وعلى إحداث الشغب والفضائح فى كل مكان . ولم ينج من هجومهم وتسفيههم أى شئ حتى ذواتهم ، فمثلا ، بالرغم من أن تزارا كان أساسًا شاعرًا نجده فى أحد الصالونات الأدبية التى دعى إليها يتمادى فى تسفيه فكرة إلقاء الشعر فيمسك بإحدى المقالات فى الصحيفة اليومية ويقرؤها كما لو كانت شعرًا يصاحبه فى ذلك إيقاع من الأجراس والشخاليل ، ويستمر فى ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج . أما لوحات الرسامين منهم فكثيراً ما كانت تعلوها جمل وعبارات فاضحة . وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرضت للسخرية والتسفيه من جانبهم إذ كثيرا ما كانوا يجمعون الناس ليقرأوا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية .

واستمر الجنون ، ذلك الجنون الذى وصفه هانز آرب بأنه نتاج جنون العصر - جنون يحاول بوسائله الاستفزازية القاسية التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة وإذلال ، جنون يهدف إلى تغيير جذرى فى كل شئ . وبلغ الجنون ذروته عندما رسم مارسيل دوشامب لوحة الموناليزا وأضاف لها شارباً ، وانشغل شفايتزر بجمع القمامة بغرض استخدامها فى الرسم والنحت ، واتبع هانز ريشتر عادة الرسم ليلاً حتى لا يتمكن من تمييز الألوان التى يستخدمها .

بيد أن الجنون استنفد طاقاته . وبدأ بعض الداديين يشعرون بالملل من تلك المحاولات المستمرة العقيمة لاستثارة واستفزاز المجتمع ويحسون بالاحباط لافتقار الحركة إلى أى قيم إيجابية فكرية أو مسرحية . وكان بريتون من أوائل الداديين الذين قرروا الانفصال عن الحركة . وكان عقابه على ذلك « علقة ساخنة » تلقاها أثناء تظاهره ضد أحد عروض تزارا فى يوليو عام ١٩٢٣ . بعد ذلك أعلن بريتون انفصاله رسميا عن الحركة الدادية بأن أصدر منشوراً بعنوان « فلنترك كل شئ » دعا فيه الفنانين إلى نبذ الدادية ، وتلا ذلك بخطوة إيجابية وهى تأسيس حركة جديدة أسماها (السريالية) تمجيدا لجيوم أبولينير الذى كان أول من ابتدع لفظ السريالية فى مجال الفنون عندما وصف مسرحيته أثداء تيريسياس ، والتى عرضت عام ١٩١٧ ، بأنها دراما سيريالية . وكان أبولينير قد توفى فى عام ١٩١٨ .

وإذا استعرضنا إنجازات الحركة الدادية منذ نشأتها عام ١٩١٦ ، وحتى بداية اضمحلالها عامى ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، نجد أنها قد قدمت فى مجال الفن التشكيلى بعض الأعمال الفنية العظيمة ، ولكنها فشلت فى مجال المسرح والدراما ، ولم يبق لها سوى قيمة تاريخية ، وربما كان إنجازها الكبير هو الهدم . فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها فى كسر الجمود الذى أصاب الأشكال المسرحية ، وفى إرساء روح التجريب والاستكشاف . ومما يستحق الذكر أيضا أن الداديين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التى استمرت بعد اضمحلال الحركة ولعبت دورها فى المسرح المعاصر : ومن هذه العناصر استخدام الرموز الشاذة المضحكة ، وإدخال لغة العبث إلى المسرح ، وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة ، اللا درامية ، وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج ، وإدخال الحوار الكونترا بنطى إلى المسرح - بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة فى وقت واحد بحيث تكون النتيجة تركيبة شعورية موحدة ، وهو تكنيك مستعار من الموسيقى أصلاً .

وربما كان فشل الدادية فى الخلق الإيجابى ، أو تقديم رؤية مسرحية متكاملة ، وانغلاقها فى مدار العدمية أمراً محتوماً أملته طبيعة العصر ، أو الفترة الزمنية المحددة التى نشأت فيها ، وهى سنوات الحرب العالمية الأولى .

السريالية

تدين الحركة السريالية باسمها للكاتب الفرنسى **جيوم أبولينير** . كـان **أبولينير** أول من اسـتـخـدم هذا اللفظ فى وصف عـمل مـسرحى : كان هذا العمل عرضاً دراميا مـوسيقياً راقصاً كتبه **جان كوكتو** وأخرجه **دياجليف** وصمم مـلابسه ومناظره الفنان الشهـير **بابلو بيكاسو** ووضع مـوسيـقاه المؤلف المعـروف **ساتى** وصمم رقصاته **ماسين** وعرض فـى باريس عام ١٩١٧ بعنوان **الاستعراض** .

وفى شهـر يونيو من نفس العام قـدم مسرح « تيـاتر موبيل » مسرحية **أثداء تيريسياس** ، وكـان **أبولينير** قد بدأ كـتابتهـا عام ١٩٠٣ تحت تأثير سلسلة المسرحيـات التى كتبها **ألفريد جارى** فى أعوام ١٨٩٦ و ١٨٩٧ و ١٨٩٨ حول شخصية وهمية تدعى **الملك أوبو** وأثارت ضجـة كبيـرة فى الأوساط المسرحـية الباريسـية آنذاك لجدتها وغرابتها .

وقد أرفق **أبولينير** بمسرحية **أثداء تيريسياس** عندما أتمهـا عام ١٩١٧ مقدمة وصفـ فيها المسرحية بأنها « دراما سيريالية » .

وفى البـرولوج الذى يسـبق رفع السـتـار يقـول **أبولينير** إن مسـرحيتـه تهدف إلى « بعث روح جـديدة فى المسرح - روح من المرح والترف - بدلا من روح التشاؤم التى سيطرت عليه قرابة قرن كامل والتى ملها الجمهـور » . ويضيف أنه كان يتمنى لو عرضت

مسرحيته هذه « على مسرح دائرى به خشبه مسرح تتوسط المتفرجين وأخرى تحيط بهم فى شكل دائرى حتى يتشنى توزيع ومزج كل عناصر العرض - من أصوات وحركات وألوان وصرخات وموسيقى ورقصات وشعر وأكروبات وكورس ولوحات وديكورات مركبة - مزجًا سليمًا قد يتنافى مع الواقع المألوف ، ولكنه يتفق ومتطلبات هذا النوع الجديد من الفن الذى نقدمه ».

وعندما ترتفع الستار عن المشهد الأول من هذا العرض نرى منظرًا يمثل أحد الأسواق فى ونزبار ، وفى خلفية المسرح يجلس أحد الممثلين (الزوج) مرتدياً الملابس القومية لأهل ونزبار وتحيط به مجموعة من الآلات الموسيقية التى تُستخدم أثناء العرض لمصاحبة الممثلين ، وفى مقدمة المسرح تقف تيريزا (الزوجة) ترتدى ثياب ربة منزل عادية وتحمل فى يدها رموز مهنتها مثل بعض أوعية الطهى ومكنسة .

يشتبك الزوجان فى نقاش حاد نعلم منه أن تيريزا قد ملت وضعها كزوجة تقوم بأعمال المنزل ، وتطيع زوجها ، وتنجب الأطفال ، وأنها تريد أن تهجر كل هذا لتصبح جندياً أو ربما عضواً بالبرلمان أو وزيراً . وتقرر تيريزا أنها لن تنجب بعد الآن . وفى اللحظة التى تتفوه فيها بهذه العبارة تنبت لها فجأة لحية وينفرج ثوبها لتظهر منه بالونتان ضخمتان مكان ثدييها فتسحبهما من الثوب وتلقى بهما إلى المتفرجين ، وتعلن أنها قد أصبحت منذ تلك اللحظة رجلاً وأن اسمها قد أصبح تيريسياس . ولا تكتفى تيريزا

بذلك بل ترغم زوجها على أن يستبدل ملابسه بملابسها ، وترفض أن تنصت إليه عندما يحدثها عن أهمية الإنجاب . وفى النهاية يقرر الزوج أن يتولى هو مهـمة الحمل والولادة مادامت هى ترفـضها . وهنا يتدخل الكورس بينهما بالغناء وينتهى هذا المشهد .

وفى المشهد الثـانى نرى الزوج جـالسـاً فى السوق وحـوله أطفالـه يرضعهم ، ونعلم أنه قـد تمكن فى ثمانية أيام من إنجاب ما يـربـو على أربعة آلاف طفل (٤٠٥١) وأن المجاعة تتهـدد البلاد بسبب نشاطه هذا . ثم يتقدم شرطـى إليه ليقبض عليه ويضع حداً لهذا الموقف الخطير - وهذا الشرطى مصاب بالعقم . وهنا تتدخل عرافة بينهـما وتمتدح خصوبة الزوج ونكتـشف فى النهاية أن هـذه العرافة مـا هـى إلا تيريزا نفسها وقـد عـادت نادمـة على تمردها . وبسرعـة يتحـول موقف الشـرطى ، ويعد الزوجين أنـه هو الآخر سوف ينجب العديد من الأطفال ثم يهبط الستار !

والطريف أنه عندما هاجم الـنقاد العرض لغرابتـه قام **أبولينير** بكتابة مقدمة جديدة للمسرحيـة إدعى فيها أن مسرحيته تهدف إلى الدعوة لرفع مـعدل الإنجاب لأن « رخـاء الأمة يتـوقف على عدد أطفالها ! » واعتبر البعض هذا الرد نكته خبيثة من جانب **أبولينير**. ومهما يكن من أمر مضمـون المسرحية فقد كانت **أثداء تيريسياس** من حيث الشكل أول مسرحيـة سيريالية . ولـم يُقدّر **لأبولينير** أن يقوم بتـجارب أخرى فى هذا الشكل المســرحى الجديد إذ أنه توفى فى العام التالى ١٩١٨ .

ورغم ريادته فى هذا المجال فإن السريالية لم يُقدّر لها أن تنتشر وتزدهر كحركة فنية على يدى أبولينير . ولكن كان الفضل فى ذلك لكاتب مسرحى آخر هو أندريه بريتون الذى بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها .

ففى عام ١٩٢٢ بدأت شعلة الدادية تخبو سريعا . وكان أحد الأسباب الرئيسية لهذا هو أن بريتون نفسه - الذى كان له الفضل فى ازدهارها - قد بدأ يضيق بها لعقمها الفكرى ، وفشلها فى أن تثمر فنا ذا قيمة ، ولتركيزها المستمر العقيم على التحطيم والهدمية ، والتماسها أساليب الهجوم والعنف والإثارة الرخيصة دونما هدف معين .

وما أن حلت السنة التالية إلا وكان بريتون قد انفصل نهائيا عن تزارا - الدادى الأكبر - بعد معركة عنيفة بالأيدى والقبضات (تليق حقًا بأسلوب الداديين !) . وإثر تلك المعركة الحامية أعلن بريتون انفصاله رسميًا عن الحركة الدادية فى مقال شهير بعنوان « اتركوا كل شئ » . ثم قام بتكوين فريق جديد أسماه « بالسرياليين » تكريما لذكرى أبولينير .

وقد كان للعالم النفسى الشهير سيجموند فرويد - خاصة نظرياته المتعلقة بالأحلام واللاشعور - أكبر الأثر فى انصراف بريتون عن الدادية وتحوله إلى السريالية . كان بريتون قد بدأ حياته بدراسة الطب ، ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتابع

باهتمام اكتشافات ونظريات فرويد فى عالم الطب النفسى ، وفعلاً قام بعدة مراسلات مع ذلك العالم النفسى الشهير أعقبها بزيارة إليه فى مدينة فيينا عام ١٩٢١ حيث تم اللقاء بينهما .

وقد كان لهذا اللقاء أكبر الأثر فى نفس بريتون إذ أدرك - كما أدرك كثير من معاصريه مثل أندريه جيد و د. هـ. لورنس وغيرهم - أن نظريات فرويد عن الأحلام واللاشعور تعطيه رؤية أكثر ثراءً وجدة . ورأى بريتون أن اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفيل بإنتاج تجارب فنية خلاقة - ثرية وثورية فى نفس الوقت - إذ أن الرؤية الجديدة للإنسان التى حطمت النظرة التقليدية المنطقية المحددة سوف تستدعى بالضرورة قوالب فنية جديدة لبلورتها .

وتمخض إيمان بريتون الجديد عن « إعلان إنشاء ومبادئ الحركة السريالية » الذى نشره عام ١٩٢٤ والذى عرض فيه مبادئ السريالية كرؤية فى الحياة وفى الفن .

يقول بريتون فى إعلانه الشهير أن السريالية هى : «الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة» .

ويقول :

« إن التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أى شئ خارجها - سواء جاء هذا التعبير حديثاً أو كتابة - سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية لملكة الفكر » .

ويقصد بريتون بالفكر هنا شيئًا مختلفًا تمامًا عن التفكير العقلانى المنطقى الموجّه - فالفكر - كما يراه - هو « حركة الذهن الحر بعيداً عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة » .

ويمضى بريتون ليقول : إن السريالية « ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أى شئ آخر وبأن بعض أنماط التداعى الذهنى التى لم يعرها أحد اهتماماً من قبل قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقاً من تلك الحقائق التى نصل إليها عن طريق العقل والمنطق » (« إعلان السريالية » كما نشر فى كتاب السريالية تأليف باتريك ولدبرج ، نيويورك - ١٩٦٥) .

لهذا تدعو السريالية إلى إطلاق العنان للفكر والذهن تماما ، وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة ، وترى أن ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه وإعادة الحركة الذاتية الحرة إلى النفس .

وانضم إلى بريتون فى حركته الجديدة كل من بول الوار ولوى أراجون وانتونين أرتو وأندريه ماسون وبيريه وبيكابيا .

وحاول هؤلاء جميعا أن يجدوا أشكالاً ووسائل فنية جديدة للتعبير عن اللاوعى وتوصلوا - بصورة واعية تماماً - إلى نظرية جديدة فى الجمال تجمع بين رومانسية القرن التاسع عشر كما نجدها فى رامبو ومالارميه وبين الطبيعة العلمية التى سادت القرن

العشرين . وامتد هذا التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما .

كان **بريتون** يحلم بنوع من الأدب يعكس حياة النفس فى الأحلام والغيبوبة والنوم . ولتحقيق هذا النوع من الأدب ابتدع «تكنيكًا» أو تدريبًا جديدًا أسماه «أوتوماتيزم» - «الحركة الذاتية» . كان هذا التكنيك يهدف إلى محاولة اقتناص وفهم المعانى والصور التى تتداعى فى الذهن بصورة عفوية مشتتة ، وكانت وسيلته هى إملاء الأفكار والكلمات والصور التى ترد إلى الذهن دون أى تدخل من العقل الواعى ، ودون إدخال أى تعديل عليها - أى توخى التلقائية التامة فى التعبير . وكان **بريتون** لا يرى فى هذا التكنيك وسيلة لاستحضار الخيال اللاواعى للفنان فقط إنما أيضًا وسيلة لإخصاب وتغيير هذا الخيال .

وعلى هذا كان **بريتون** ينصح الكتاب والشعراء بالكتابة السريعة « الغريزية » ، وبالتسجيل المستمر لجميع ردود الأفعال التى يمرون بها، وبالعزوف تماماً عن محاولة الكتابة بصورة واعية، إذ أن الصدفة وحدها - كما يقول - خليقة بإحداث « تدفق اللاوعى » الذى كان يعتبره المادة الوحيدة للفن :

« دع أحداً يحضر لك أدوات الكتابة . وأجلس فى مكان مريح يتيح لك الاسترخاء التام بحيث يستطيع الذهن أن يركز على نفسه دون أى تدخل من الوعى والعالم الخارجى . ضع نفسك فى حالة تامة من السلبية واشحذ أجهزة الاستقبال فيك . ثم أبدا

الكتابة - سريعاً ودون تردد ، ودون أى فكرة أو موضوع مسبق . لا تحاول أن تتذكر أو تعيد قراءة الكلمة أو الجملة السابقة . . . ستسعى اليك الجمل بنفسها » .

(تاريخ السريالية : تأليف موريس نادو - ترجمة ريتشارد هوارد - نيويورك ١٩٦٧) .

ولجأ كثير من السرياليين إلى التنويم المغناطيسى وإلى تناول العقاقير التى تجلب حالات الهذيان والغيبوبة حتى يحققوا الهروب الكامل من سلطان العقل الواعى الذى لا يمكن للفنان فى ظله الوصول إلى تلك المنطقة الغامضة من النفس البشرية - منطقة تلاقى وتوحد الأضداد - الجمال والرعب ، الجنس والسادية ، الحياة والموت . الماضى والمستقبل ، الانتشاء والإحباط ، الواقع والخيال ، الحلم واليقظة - تلك المنطقة التى اعتقد السرياليون أنها تحوى الحقيقة الخالصة للنفس البشرية ، والتى وصفها **بريتون** فى « إعلانه » التالى عام ١٩٢٩ بأنها « تحوى السر الغامض والحقيقة المطلقة للنفس البشرية » .

وكان من الطبيعى أن يتبع **بريتون** دعوته إلى توسيع مدارك النفس والوعى ، وتحرير الذهن من سلطان العقلانية والمنطق والأفكار الموروثة ، بالدعوة إلى تحرير كل شئ ، فأعلن ثورته على المجتمع التى قرن فيها كلمة السريالية بكلمة الثورة فى ٢٧ يناير عام ١٩٢٥ ، والتى وصف فيها السرياليين بأنهم « أخصائيون فى الثورة » - خاصة على الطبقة البرجوازية .

وكتب **أراجون** يقول : « أيهـا العالم الغـربى ! أنت محكوم عليك بالموت . وليستجب الشرق - عدوك المحيق - إلى صوتنا. سوف نبـذر بذور الفوضى فى كل مـكان » . وكتب **إلوار** « ليس هناك ثورة كاملة، هناك فقط ثورة دائمة. ليس هناك نظام ثورى ، هناك فقط الفوضى والجنون » .

واتبع الســرياليــون فى ثورتهم على المجتـمع نفس أســاليب الداديين من مظاهرات وأفعال تنافى العرف .

ورغم عدم جدوى الجـانب الثورى للحركة السرياليـة نجد أنها كـحركـة فنية قـد استمرت رغم جـمـيع الاضطرابات السيـاسية والاقتصادية التى مرت بها أوروبا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فنجد السرياليين يقيمون معارض لأعمالهم فى نيويورك عام ١٩٤٢ وفى باريس عام ١٩٤٧ .

وإذا استـعرضنا إنجازات الحركـة السريالية فى الفنون المخـتلفة نجد أن حـصادها فى الإنتاج المسرحـى كان ضيئـلاً إذا قورن بالفن العظيم الذى أثمرته فـى مجال التصوير والشعر . وربما يرجع ذلك - كمـا يقول الناقد الشهـير **مارتن إسلن** - إلى أن فن الكـتـابة المسرحـية يتطلب قدراً من الوعـى أكثر من الفنون الأخـرى بحيث يصعب على الكاتب المسـرحى أن يكتب عملاً يعتـمد تماماً على « تكنيك الحركة التلقائية الذاتية الذى ابتدعه **بريتون**» (**مسرح العبث** - لندن ١٩٦٢) .

وكانت مسرحية **الدولاب ذو المرآة ... ذات مساء جميل** ومسرحية **أسفل الحائط** التى نشرهما **لوى أراجون** معاً عام ١٩٢٤ من طلائع المسرح السريالى . والمسرحيتان لا يمكن اعتبارهما أعمالاً فنية عظيمة بأية حال . فالأولى مجرد «اسكتش» ممتع يقوم على فكرة تقليدية تكسر من تقليديتها جدة العرض وغرابته : فعند رفع الستار نرى خليطاً غريباً من الشخصيات على المسرح : نرى جندياً يلتقى بامرأة عارية تماما . ثم يظهر رئيس الجمهورية فى صحبة جنرال زنجى . ثم تتقدم من رئيس الجمهورية توأمتان ملتصقتان وتتوسلان إليه أن يسمح لهما بالزواج دون أن ترتبط واحدة منهما بالأخرى ! ثم يعبر المسرح رجل يركب دراجة بثلاث عجلات وله أنف بالغ الطول لدرجة أنه يضطر إلى رفع رأسه عاليًا كلما أراد الكلام . ثم يتقدم **تيودور فرانكل** - وكان من أعضاء الحركة السريالية - إلى الجمهور ليقدم لهم شخصية الجنية الطيبة .

وبعد تلك المقدمة أو « البرولوج » تبدأ المسرحية بمشهد تقليدى وهو عودة الزوج المتعب من العمل إلى بيته ليجد زوجته فى حالة من الاضطراب الشديد مما يثير شكوكه . فالزوجة تنظر بتوتر شديد إلى دولاب فى جانب من المسرح وترجو زوجها ألا يقترب منه أو يفتحه . ويستمر المشهد فى التصاعد حتى يصبح الجو مشحونًا تمامًا بالتوتر والغيرة والإثارة الجنسية . ثم يختفى الزوجان فى الحجرة المجاورة وأخيراً ، وبعد فترة من الصمت الرهيب ، يظهر الزوج وملابسه غير مهندمة ، ثم يتجه إلى

الدولاب ويفتحه فإذا بموكب عجيب يخرج منه يضم كل الشخصيات التى قابلناها فى « البرولوج » . وينتهى العرض بأن يتقدم رئيس الجمهورية ويغنى أغنية لا معنى لها .

أما المسرحية الثانية **أسفل الحائط** فهى عبارة عن حدث تقليدى تتخلله فقرات سريالية . والحبكة الأساسية تغرق فى الرومانسية إلى حد يثير السخرية . فهى تقدم لنا شاباً تركته حبيبته يتجه إلى فندق صغير فى الريف ليداوى جراح قلبه وهناك تقع خادمة بالفندق فى حبه ، ثم يجبر هذا الشاب الخادمة على أن تنتحر حتى تثبت له حبها بصورة تقطع كل شك . وفى الفصل الثانى نجد بطلنا فردريك وحبيبته الجديدة يهيمان على غير هدى فى جبال الألب العالية . وتنتهى المسرحية بأن يلتقى البطل فردريك بالراوى الذى صاحب جميع مشاهد المسرحية ويكتشف فيه « قرينه» .

ورغم الفقرات السريالية التى تتخلل العرض كالظهور المفاجئ اللامنطقى لمجموعة عمال باريسيين فى زيهم الموحد ، وكظهور الجنيات على المسرح ، فالمسرحية تنتمى أساسًا إلى المسرح الرومانسى الذى عهدناه فى كتابات **فيكتور هيجو** و **ألفريد دى موسيه** .

بعد ذلك تعاون كل من **أراجون** و **بريتون** فى كتابة مسرحية بعنوان **كنوز اليسوعيين** - تلك المسرحية التى حاول كل منهما أن

يتبرأ منها بعد انشقاق **أراجون** عن الحركة السريالية . وربما كان الشئ الوحيد الجدير بالذكر فى هذه المسرحية هى أنها تنبأت بقيام الحرب العالمية الثانية . ولم يفت **بريتون** أن يستغل تلك النبوءة التى صدقت فى تأكيد أهمية وقيمة منهجة فى الكتابة التلقائية ، فقد كان يؤمن أن من شأن هذا المنهج أن يشحذ بصيرة الفنان وقدرته على الحدس والفراسة التى تقترب من التنبؤ .

ومن الجدير بالذكر هنا أن الأعمال المسرحية العظيمة التى أبدعها **أنتونين أرتو** و **روجيه فيتراك** ، والتى كان لهما أكبر الأثر فى تطوير المسرح الفرنسى المعاصر ، قد تمت بعد انفصالهما رسميًا عن الحركة السريالية بزعامة **بريتون** ، أو - بمعنى أصح - بعد فصلهما منها . فقد أراد كل من **أرتو** و **فيتراك** إخراج مسرحيات سريالية بعيدًا عن إطار الهواة ، أى من خلال المسرح المعترف به حينذاك . ورأى **بريتون** فى هذا خيانة لمبادئ السريالية ، وترديًا منهما فى هوة غرائز الكسب والشهرة ، مما دعاه إلى طردهما رسميا من الحركية السريالية عام ١٩٢٦ . وإثر ذلك قام **أرتو** و **فيتراك** بإنشاء « مسرح ألفريد جارى » الشهير الذى افتتح فى أول يونيو عام ١٩٢٧ ببرنامج يتكون من مسرحية من فصل واحد كتبها **أرتو** بعنوان **اضطرابات فى المعدة أو الأم المجنونة** ومسرحية أخرى من ثلاثة فصول مقسمة إلى خمسة مشاهد كتبها **فيتراك** وسماها **الغار الحب** .

وتمثل مسـرحية **فيتراك** أول محـاولة جادة ومتمـاسكة لكتابة مسرحية سريالية خالصة فى الشكل والموضوع ، بل ومنهج التأليف أيضا . وربما ساعد **فيتراك** فى ذلك أن الموضوع الذى اختاره مكّنه من استخدام تكنيك التأليف التلقائى ، إذ تـعالج المسرحية اختلاط السادية والرقة الشاعرية فى خيال حبيبين بحيث يصعب التفريق بين الحلم والواقع ، أو بين ما يحدث فعلا وما كان يمكن أن يحدث . وإلى جوار الحبـيبين تظهر شخـصيات سيـاسية معـروفة مثل **لويد چورچ** - الذى يقوم على المسرح بـتمزيق بعض الجثث مسـتخدمًا منشارًا - ومثل **موسوليني** . ويظهر **فيتراك** نفسه على المسرح فى عدة مشـاهد . فهو يظهر مـثلاً فى نهاية المشهـد الأول وقد تلطخ بالدماء ويخـبر المتفرجين وهو لا يكـاد يتمالك نفسـه من الضحك بأنه حـاول الانتحار بإطـلاق النار على نفسـه وفشل . وقـد كان ديكور المسرحية أيضا سرياليًا إلى أبعد الحدود بحيث كان كل مشهد يمثل لوحة سـريالية . فنجد المنظر فى المشـهد الرابع من المسرحـية يمثل محطة قطار وشاطئ بحر وبهـواً فى فندق ودكانا لبيع القماش وعربة طعام فى قطار وميداناً عاما فى الوقت نفسه .

ورغم تلك الفـوضى الظاهرية ، تتمـيز المسـرحيـة فى بعض مواقفها بـقدر كبير من الشاعرية مثل ذلك المشـهد الذى يناقش فيه البطل باتريس مشكلة اللغة كوسيلة للتفاهم مع المؤلف نفسه :

المؤلف : كلماتك يا صديقى تجعل كل شئ مستحيلاً .

باتريس : إذن .. فلتخلق مسرحاً دون كلمات .

المؤلف : ولكن يا عزيزى . . ألا ترى أن ذلك فعلاً هو ما سعيت إليه دائماً .

باتريس : أهذا صحيح ؟ ألم تملأ فمى بعبارات الحب !

المؤلف : كان عليك أن تبصق تلك العبارات .

باتريس : حاولت . . ولكن الكلمات تحولت إلى طلقات أو إلى لحظات دوار .

المؤلف : هذا ليس ذنبى . الحياة تفعل ذلك .

وربما كان هذا الحوار بشيراً بالاتجاه الذى سلكه كل من **فيتراك** و **أرتو** تدريجيا والذى انتهى بتيـارى مسرح العبث الذى يسخر من اللغة كوسـيلة للاتصال بين البشر ، ومسـرح الحركة والعنف الذى يحاول الاستغناء عنها تماماً .

وشيئاً فشيئاً نجد مسـرحيات **فيتراك** التاليـة مثل **فيكتور أو فليستولى الأطفال على السلطة** ومسرحية **الذئب الآدمى** تركز على مشكلة التفاهم ، وعلى انفـصال اللغة عن الواقع ، وعجزها عن تحـقيق الاتصـال الإنسانى . ونجـد **أرتو** فى تجاربه المسـرحية وكتاباته النقـدية يدعو إلى مسرح يستخـدم السحر والأسطورة فى التعريـة القاسية العنيـفة للصراعات المتـأصلة فى اللاوعى الإنسانى الجماعى ، وهو مـا أسماه « بمسرح القـسوة » - أى المسرح الذى يقوم على الشكل والحركـة والإضاءة ويستبدل بالكلمـات « البلاغة الحركـية » . وربما كان الفـرق بين مسرح القـسوة الذى أراده **أرتو**

ومسرح الحلم الذى أراده السريـاليون هو تركيز أرتو على اللاوعى الجـماعى بدلاً من اللاوعى الفـردى الذاتى للفنان ، ورغـبتـه فى التوسل لتصوير هذا اللاوعى الجماعى بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفــردية ، وتوسله بالشـكل والحـركـة بدلا مـن الشكل والكلمة .

ويمكن أن نقول أن المسرح المعاصر فى أوربا فى بعض اتجاهاته - من مسرح العبث ، إلى مسرح الـغضب إلى مسرح الواقعة (أو الهابننج) والمســرح الحى - لم يكن ليوجد لولا الحركـة السريالية بأقطابها جـميعا - تلك الحـركة التى أكدت قصـور المنطق والعقل الواعى ، وقدمت الحلم واللاوعى ثم الأسطورة كركائز أساسية فى فهم حقيقة النفس البشرية ، وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية ، مليئة بالاضداد والمتناقـضات ، وكسرت قواعد التعبـير المعروفة فى شتى الفنون .

التعبيرية

ربما كانت التعبيرية أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيراً فى بلورة المسرح الغربى المعاصر فى أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة . فبالرغم من أن التعبيرية كحركة محددة المعالم قد ازدهرت فى ألمانيا فى الفترة ما بين ١٩١٠ - ١٩٢٥ أساساً إلا أن المبادئ والأساليب الفنية التى نادى بها التعبيريون قد استمرت سنين طويلة فى مجال المسرح بعد انحسار الموجه الأولى للتعبيرية وامتد تأثيرها خارج ألمانيا . ففى روسيا مثلا نجد تشابهاً كبيراً بين التعبيرية وبين نظرية **يفجين فاختانجوف** المعروفة باسم الواقع الخيالى ، والتى تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق ، وترى أن هدف الفن الشرعى هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلاً من محاكاة الواقع أو الطبيعة (أنظر مقالة **وليام كولكا** التى نشرها فى كتاب **المسرح الشامل** - ١٩٦٩ - بعنوان **فاختانجوف والمسرح الأمريكى فى الستينات**) .

وفى بولندا نجد المخرج العالمى **جروتوفسكى** يستخدم أساليب التعبيرين الفنية فى بلورة مدرسته المشهورة فى الإخراج المسرحى (أنظر كتاب **تجارب جديدة فى الفن المسرحى للدكتور سمير سرحان**) - تلك المدرسة التى أثارت ضجة كبيرة عند عرض مسرحية **أكروبوليس** التى أخرجها **جروتوفسكى** وعرضها فى مهرجان إدنبره فى عام ١٩٦٨ ، وفى انجلترا نجد المخرج المبدع **بيتر**

بروك يلجأ أيضـا إلى أساليب المسرح التعـبيرى فى إخراج رائعـته **الماراساد** فى الستينيات أيضاً .

ماهى التعبيرية :

والتعـبيرية - كمـا يتضح من اللفظة نفسهـا - مذهب يرفض مبدأ المحـاكاة الأرسطية ، ويحل مـحلها مبدأ التعبير عن مـشاعر الفنان فى تناقضـاتها وصراعـاتها ، ويتخـذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسـية موضوعًا مشروعًا لـلإبداع الفنى . لقد تميز هذا المذهب أكثر من أى مـذهب فنى آخر سبقه بالذاتية المفـرطة - كما أشار الناقد **جيرالد ويلز** - حيث نجد الفنان التعبـيرى - كما يقول **برنارد س. مايرز** فى كتاب **التعبيريون الألمان** - يلجأ إلى تشويه الواقع عن طريق التبسـيط والمبالغة ، والـتفتـيت ، وخلط الواقع دائما بالحلم والرمـز ، واستخـدام نبرة وإنفعـالية عاليـة ، بحيث تتحول أى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية .. بالغة الغرابة ، وفى أحيان كثيرة بالغة القبح !

مصطلح « التعبيرية » :

اختلف مؤرخـو الأدب حول منشأ مصطلح التعبـيرية فذهب فريق تزعـمه ر. **صامويل** و ر. هـ. **تومـاس** (فى كـتابهـما **التعبيرية فى الحـياة والأدب والمسرح فى ألمانيا** ١٩٣٩) إلى أن الناقد الفنى و. **ورينجر** كان أول من اسـتخدم هذه الـكلمة فى وصف بعض لوحات **سيزان** و **فان جوخ** و **ماتيس** ، وكان هذا

عام ١٩١١ . أما الفريق الآخر على رأسهم ج. بيثيل (الأدب الألمانى الحديث - ١٩٥٩) فيرجح أن اصطلاح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبي أوتوتسور ليندى فى عام ١٩١١ فى معرض الحديث عن بعض الشعراء فى مجلته الأدبية شارون .

التعبيرية والحركة الرومانسية :

لقد واكبت نشأة التعبيرية - خاصة فى ألمانيا - عدة ظروف اجتماعية وسياسية ، ومع ذلك فإن الأسس الفلسفية والجمالية التى استندت إليها تلك الحركة لا يمكن تفسيرها فقط فى ضوء تلك الظروف التاريخية التى عاصرتها مثل الحرب العالمية ، والثورة الاجتماعية التى أعقبتها فى ألمانيا .

إن الأصول الحقيقية للتعبيرية تكمن فى تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والانسان التى أتت بها الحركة الرومانسية التى أرست قواعدها فى أوروبا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وساهم فى بلورتها فلاسفة مثل جان جاك روسو و وليام جودوين وشعراء مثل وردزورث و كوليردج وشيلى و بايرون والمثاليين الألمان (وإن لم يقدر لها أن تحدث تأثيراً ملموساً فى المسرح حينذاك) . لقد رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو قائم ومدروس ومقبول سواء فى مجال الفن أو السياسة أو المجتمع أو العقائد ، ومجدت الفرد ، وآمنت بقوة الروح فوق المادة ، وأحاطت شخصية الإنسان بهالة من القداسة ، وأحلت ملكتى الخيال والحدس محل العقل والمنطق . ولم يعد الفن فى

ضوء فلسفتـها مرآة للحياة ، وانما مصباحًا ينيـرها، ويضيف إليها عوالم جديدة ورؤى من نفس الفنان ذاته، ولـم يعـد الفنان مخلوقًا اجتماعيًا موهوبًا ، بل أصبح نبيًا وفيلسوفًا .

البـدايات الأولى فى الفن التـشكيلى - القـبح والكاريكاتير:

لم تكن التعبيرية لتنشأ دون الحركة الرومـانسية التى سبقتها . ومع ذلك فالفنان التعبيـرى - بالرغم من اعتناقه لمبدأ الثورة وإيمانه بذاتية الفن والفنان - يخـتلف عن الرومانسيين الأوائل فى رفـضه للنظرة المثالية للإنسان وفى مفهومه لفلسفة الجمال .

لقد اقترنت أعـمال الفنانين التعبيريين دائمـا سواء فى مجالى الأدب والمسرح أو فى الفنون التشكيليـة بلفظتى القبح والكاريكاتير - كما يوضح **لوثر جونتر بوخهايم** فى كتابه **فن التصوير عند التعبيريين الألمان** (١٩٦٠) . وربما كـان **فان جوخ** من أوائـل الفنانين الذين اكتشـفوا هذا التشابه بين أسلوب التعـبيرية وأسلوب الكاريكاتير ، فـفى أحد خطاباته نجده يسـتخدم كلمـة الكاريكاتير عندما يصف كـيف رسم لوحة لواحد من أقرب أصدقـائه إلى قلبه فيقول :

« إن رسـم الشبه الأساسى لايعد سوى مرحلة أولية أبدأ بعدها فى التـغييـر . . فأبالغ أولاً فى تـلوين الشعـر الأشقر ، فـأخلط البرتقالى بالفضى بـالليمونى ، وأستبدل حائط الحـجرة فى الخلفية

بلون أزرق عميق غنى بحيث تبـدو رأس صديقى فى النهاية وكأنها نجمه لامعة تتألق فى السماء الزرقاء . ولكن للأسف يا صديقى لن يأخذ الجمهور مبالغاتى فى اللونين هذه مأخذ الجد ، ولن يرى فيها سوى نوعاً من الكاريكاتير الفكاهى » .

الكاريكاتير كوسيلة لتحقيق الصدق الفنى :

لقد كان **فان جوخ** على حق فى وصف طريقتـه فى التعبيـر بالكاريكاتيـر وإن كان كـاريكارتيراً جـاداً لا يقصـد منه الفكاهة . فهناك تشـابه كبير بين أسلوب الـكاريكاتير والأسلوب التعبيرى . ففنان الكاريكاتيـر يبالغ ويبسط ، ويشـوه الواقع ليعبـر عن تصور خاص به لموضـوعه ، وهو تصـور عادة مـا يثيـر الضحك . وإذا تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد ثمة اختلاف بين الكاريكاتير والتعبيرية ، فالفنان التـعبيرى يبـسط ويبالغ وإن كانت رؤيته الخـاصة للواقع عادة ما تكون مؤلمة أو حزينة أو مرعبة .

ولقد كـان الفنان النرويجى **إدفارد مانش** من أوائل الفـنانين التـشكيليين الـذين حاولـوا استـكشـاف أساليـب فن الكاريكاتيـر واستخدامها فى بلورة المدرسة التعبيرية فى التصوير .

فـفى عـمل له بعنوان « **الصراخ** » عرض عـام ١٨٩٥ نجـده يحاول أن يجـعل الصرخة المحور الأسـاسى الذى تلتقى عنده كل الخطوط دون أى أعتـبار للواقعيـة ، وكأنه يقول إن لحظة الانفـعال يمكن أن تزلزل رؤيتنا للواقع مـن حولنا تمامـا . أما وجه الإنسان

الذى يصرخ فى اللوحة فقد صوره **مانش** فى خطوط بسيطة وحادة يغلب عليها طابع المبالغة الشديدة بحيث أصبح تصويراً كاريكاتوريًا لوجه ميت أو هيكل عظمى بعينيه الجاحظتين وخدوده الغائرة . كما تعمد **مانش** أن يترك سبب الصرخة مجهولاً مما يزيد من توتر التعبير وأثره على المشاهد لأن الصرخة أصبحت مطلقًا مرعبًا ليست له حلول أو أسباب يمكن تفاديها . ونتج عن اعتناق الفنان التعبيرى لأساليب الكاريكاتير فى تصوير رؤياه الخاصة ابتعاده عن الجمال بمفهومه التقليدى . وعندما هاجم النقاد **مانش** لقبح لوحته قال :

« إن صرخة الرعب لا يمكن أن تكون جميله. ولو وجدتموها جميلة فى لوحة لى أكون قد كذبت وزيفت جوهر الألم » . (**قصة الفن - ل. هـ. جومبريتش)** .

الجمال والصدق الفنى :

لقد آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحًا ، ورفضوا الجمال بمفهومه التقليدى أو الكلاسيكى أو الرومانسى المبتذل - أى تصوير الأشياء كما يجب أن تكون عليه فى اكتمالها المثالى ، أو تصوير الأشياء المبهجة للنفس بصرف النظر عن الحقيقة فى كليتها .

ومن أبدع الأعمال التشكيلية التى يتضح فيها هذا المفهوم التعبيرى للجمال تمثال **الشفقة** الذى أبدعه الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى الشهير **إرنست بارلاخ** (١٨٧٠ - ١٩٣٨) وهو يصور

امرأة تتسول غطت وجهها بملاءتها وانحنت قامتها فى ذلة بالغة ولم يعد يظهر منها سوى كفين كبيرتين تمتدان فى ضراعة . ونرى هذا المفهوم الجديد للجمال أيضا بوضوح فى لوحات الفنان والكاتب المسرحى التعبيرى **أوسكار كوكوشكا** الذى آثارت أعماله التشكيلية الأولى عاصفة من الاحتجاج فى فيينا عام ١٩٠٩ - خاصة لوحة **أطفال يلعبون** والتى كسر فيها التقاليد المعتادة فى تصوير الأطفال والتى تربى عليها ذوق الجمهور فى أعمال **روبنز** و **بيلاسكويز** و **جينزباورا** و **رينولدز** . ولقد كانت لوحة **كوكوشكا** لا تبعث على السرور والانشراح وإنما على الحزن والأسى ، فالأطفال فى لوحته يأتون من الجانب الشائه والحزين فى الحياة ، وتعكس أجسامهم ووجوههم هذه الحقيقة بوضوح . لقد حاول الفنانون التعبيريون عن طريق المبالغة والتشويه الذى يقرب من الكاريكاتير ، واختيار موضوعاتهم من جانب الحياة المظلم الشائه ، أن يسجلوا احتجاجاً غاضباً على القسوة والظلم فى عالمهم ، وعلى كم العذاب الانسانى الهائل الذى ساد مجتماعاتهم فى ذلك الوقت .

مفارقة الذاتية المفرطة والوعى الاجتماعى العميق:

إن المفارقة الكبرى التى يلمسها الدارس للمذهب التعبيرى هى أن التعبيريين رغم ذاتيتهم المفرطة ، وإيمانهم بأن الرؤية الذاتية هى الحقيقة الوحيدة الصادقة ، كان لديهم وعى اجتماعى عميق يقترب

من الثورية فى كثير من الأحـيان ، وكان تعاطفهم دائمًا مع الرجل العادى المطحون - أو مـا اصطلح على تسميته فيـما بعد «بالرجل الصغير» . وربما كان هذا «الرجل الصغـير» الذى ناصره التعبيريون هو الإبن الشـرعى «للهمـجى النبـيل» الذى رأى فيـه **جان جاك روسو** إبان الحركـة الرومانسـية الأولى تجـسيداً لـلطبيعـة التى لم يفسدها المجتمع . وربما كانت الصورة الجديدة الشائهة للبسطاء هى المقابل العصرى لسكان الريف الذين كـتب عنهم الشاعر الإنجليزى الرومانسى **ودرزورث**. إن تفسيـر مفارقة الذاتيـة المفرطة والوعى الاجتماعى - ذلك الوعى الذى أدى فـى بعض الأحيان إلى العمل الثورى سواء لدى الرومـانسيين مثل **بايرون** الذى مـات يدافع عن استقلال اليونان أو لدى التعبيريين مثل **توللر** و **بيشر** اللذان حاولا تطبيق برنامـج عمل سيـاسى محدد - إن تفـسير تلك المفـارقة هو رغبة الفـنان الرومانسى ، والتعبيرى من بعده ، فى تجسـيد رؤيته الخاصة فى عالم الواقع عن طريق الثورة والتغيير الاجتماعى بحيث يصبح العالم الخارجى مطابقاً لرؤياه الخاصة .

ولقد وجدت روح الثورة الاجتماعية التى ميزت التعبيرية تربة خصـبة فى ألمانيا حـيث نجحت فى استـثارة غضب وثورة الطبـقة المطحونة مما جـعل حزب الاشـتراكيين القـوميين يضطهـدها بمجرد وصولـه إلى الحكم ، بل ويفرض حظراً كـاملاً على كل مـذاهب **الفن الحديث** . وكان مـصير زعـماء التعـبيرية إمـا النفى أو منع

أعمالهم من الظهور إلى النور . وكان هذا مصير الفنان المبدع **ارنست بارلاخ** .

بدايات التعبيرية في المسرح :

رغم أن المذهب التعبيرى قد ازدهر في الفترة ما بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ - أى أن ازدهاره عاصر الحرب العالمية الأولى والثورة التى تبعت هذه الحرب في المانيا بحيث وصف بعض النقاد المذهب التعبيرى بأنه انعكاس طبيعى للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التي سببتها تلك الأحداث - بالرغم من هذا فقد كان للتعبيرية بدايات في المسرح سبقت تلك الأحداث . وكانت أهم هذه البدايات هي بعض أعمال السويدى **أوجست ستروندبرج** .

إن أعمال **ستروندبرج** تمثل في مجموعها تطوراً من الطبيعية في البداية - مثل مسرحيات **الأب** ١٨٨٧ **والآنسة جوليا** ١٨٨٨ - إلى الرمزية - كما نجد في مسرحيات **بعد الحريق** و **سوناتا الشبح** ١٩٠٧ . ومع ذلك فإن جوهر أعماله الحقيقى يتخطى أمثال تلك التصنيفات . لقد كانت الدفقة الشعورية في أعماله دفقة دينية فى أساسها ، وكانت أعماله دائما تدور حول قضايا لا زمنية مثل الخير والشر والذنب والتكفير ، وفى معظم الأحيان كانت هذه الصراعات تتركز في وجدان شخصية منعزلة تمثل فى العادة وجدان المؤلف نفسه .

إن هذه الملامح الأساسية لرؤية **سترندبرج** الدرامية تظهر بوضوح فى ثلاثيته **الطريق إلى دمشق** (١٨٩٨ - ١٩٠١) كما تظهر فيها أيضا - وربما للمرة الأولى فى عمل درامى - **الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد وهى :**

أولاً : استخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب والشحاذ والطبيب بدلاً من استخدام شخصيات متفرّدة بالطريقة الدرامية التقليدية .

ثانيا : الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبّر عن مراحل تطور فى الشخصية المحورية - التى هى وجدان المؤلف - فى رحلتها الشاقة نحو هدف روحى رفيع .

ثالثاً : توحد الكاتب مع الشخصية المحورية فى العمل . والشخصية المحورية فى هذا العمل هى الغريب الذى يعانى خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسى حتى يصل إلى خلاصه الروحى أما الشخصيات الأخرى فى المسرحية فهى مجرد تجسيد لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد . لقد كانت مسرحية **الطريق إلى دمشق** أول بداية حقيقية للدراما التعبيرية قبل ظهورها كحركة درامية محددة المعالم فيما بعد .

وتلت هذه البداية مسرحية **الحلم** التى كتبها **سترندبرج** عام ١٩٠٢ فكان لها تأثير كبير وقوى فى بلورة التعبيرية فى المسرح . فالحدث هنا يبدو كالحلم وينتفى منه قانون السببية والمنطق .

والشخصية تنقسم وتزدوج ، وتتكرر وتتعدد ، ويذوب بعضها في البعض ، والأحداث التي تجرى تكتسب معناها في علاقتها بخلفية لا واقعية : فالمسرحية تبدأ بحوار بين الإله **إندرا** وابنته التي ترجوه السماح لها بالنزول إلى الأرض لتخفف من آلام البشر . ومثل هذا المشهد الافتتاحي كثيراً ما يتكرر في الدراما التعبيرية . وتتميز المشاهد المنفصلة التي تتكون منها هذه المسرحية - رغم واقعيتها - بارتباطها دائما بمستوى آخر روحي . وكانت هذه أيضًا سمة أخرى هامة في الدراما التعبيرية فيما بعد - أي تقديم المشهد على مستويين أحدهما واقعي والآخر روحي . لقد وضع **سترندبرج** شخصية الكاتب في مركز العمل الدرامي ، وخلط الواقع بعالم ما فوق الطبيعة ، واستعاض عن الحدث التقليدي بمشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط إلا في وجدان الشخصية المحورية - مشاهد تمتزج فيها الواقعية بالرمز والحلم ، وتستخدم لغة ذات شحنة انفعالية قوية قد تخفت أحيانًا فتصبح شاعرية رقيقة ، وقد ترتفع أحيانًا أخرى إلى درجة الصراخ والمبالغة الهستيرية. وهكذا ساهم في إرساء دعائم المسرح التعبيري .

والتقى التيار الذي بدأه **سترندبرج** في المسرح بتيار دراما النقد الاجتماعي والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية الذي ازدهر في ألمانيا في الفترة السابقة لنشأة التعبيرية على أيدي **فرانك فيدكند** و **كارل شترنهايم** . ومن التقاء هذين التيارين نشأت الدراما التعبيرية الألمانية .

ظروف نشأة الدراما التعبيرية فى ألمانيا :

نشأت التعبيرية كرد فعل عنيف انعكس فى شتى مجالات الإبداع الفنى والفكرى ضد العقائد التى سادت أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر والتى آمنت بسيطرة المادة فى أشكالها المتعددة على الروح والإنسان - تلك العقائد التى وجدت تعبيرها الفنى فى المذهب الطبيعى ، وأيضا فى المذهب التأثيرى ، رغم اختلافه العميق عن الطبيعية . لقد ظهرت التعبيرية لتنادى بسيادة الروح على المادة ، وبأن الفرد ليس نتاجًا وعبدًا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها ، وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته . لقد حمل لواء التعبيرية جيل ولد فى الحقبتين الأخيرتين من القرن التاسع عشر - جيل خاض تجربة الحرب العالمية الأولى الطاحنة وبعدها ، فى ١٩٣٣ ، تجربة النازية .

مراحل تطور التعبيرية :

وعلى أيدى أبناء هذا الجيل مرت التعبيرية بمرحلتين ملحوظتين:

أولاً : مرحلة ما قبل الحرب : تميزت الدرامات التعبيرية حينذاك بالذاتية المفرطة ، وروح البحث - وسط فوضى القيم والعقائد - عن الخلاص والبعث الروحى . فنجد أن معظم المسرحيات التى كتبت فى إطار التعبيرية فى هذه الفترة مسرحيات

تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أثقال الحياة المادية والروتين اليومى بحثًا عن وجود أغنى وأفضل . ورغم طابع الذاتية وروح التصوف الدينى التى ميزت المسرحيات التعبيرية فى هذه الفترة إلا أن بعض هذه المسرحيات التعبيرية الأولى تقدم أيضا - على استحياء - نغمة التغير الاجتماعى فتصور أحيانًا المظاهر القبيحة للمدنية الحديثة وتعرض فى بعض الأحيان لمعاناة الطبقة العاملة . كما نجد أيضا فى بعض هذه المسرحيات إحساسًا غامضًا بقرب وقوع كارثة ما . وكثيراً ما عبر كتاب هذه الفترة عن هذا الإحساس بتصور نشوب حرب عالمية تدمر كل شئ لتفسح المكان لظهور عالم فاضل يحكمه قانون الحب ، كما نجد فى مسرحية **كارل هاوبتمان** المسماة **الحرب** (١٩١٢) .

وفى فترة ما قبل الحرب ارتبط هذا الإحساس الغامض بقرب وقوع الكارثة ونشوب حرب واسعة النطاق بفكرة الثورة عند بعض الكتاب بحيث دخلت تيارات اجتماعية ثورية إلى الحركة التعبيرية . وتظهر روح الثورية هذه فى الأسماء التى اختارها التعبيريون لمجلاتهم ودورياتهم مثل **دى آكسون** (التحرك) ١٩١٠ **ودرشتورم** (العاصفة) ١٩١٠ ، **وريفولوسيون** (الثورة) ١٩١٢ . ورغم أن هذه النزعة الثورية لم تكن موجهة ضد نظام بعينه أو طبقة بعينها فى بادئ الأمر إلا أن هجومها كان يتركز أساسًا ضد البرجوازية والمجتمع الراسمالى .

اما أبرز كتاب التعبيرية فى هذه المرحلة الأولى فكانوا اوسكار كوكوشكا وأرنست بارلاخ وفرانز ويرفل ورايتهارد سورج . ورغم أن **كوكوشكا** كان أولاً وأخيرًا رساماً ولم يبذل جهداً أو وقتًا كبيراً فى ممارسة الأدب إلا أن مسرحياته الأولى - مثل **القاتل : أمل النساء** (١٩٠٧) **والشجرة المحترقة** (١٩١١) - يمكن اعتبارها من أوائل المحاولات المسرحية التعبيرية .

لقد ركز **كوكوشكا** فى هذه المسرحيات على الصراع بين الرجل والمرأة متخذًا من مراحل هذا الصراع القاسى وسيلة لتصوير فكرة تحقيق الخلاص والتطهر عن طريق الألم والعذاب . ونجد فى هذه المسرحيات الملامح الفنية للمسرح التعبيرى التى تبلورت بصورة أوضح فيما بعد مثل تجريد الشخصيات بحيث تصبح أنماطًا - كالرجل والمرأة - وتفتيت الحدث إلى مشاهد مستقلة يلفها الغموض ، واستخدام لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة .

أما فى أعمال **بارلاخ** فى هذه المرحلة الأولى فيتخذ البحث عن الخلاص والتطهر صورة البحث عن الله الذى يتجسد أحيانًا فى صورة الأب . ويمثل هذا البحث المضنى عن الله جوهر معظم مسرحياته . ففى مسرحيته الأولى **اليوم الميت** (١٩١٢) نرى أماً وابنها يسكنان بهواً واسعاً يلفه الظلام طول الوقت ، ويحتدم بينهما صراع مرير حيث أن الأم تحاول أن تبقى الابن تحت سيطرتها بينما ينشد هو البحث عن أبيه ويرى فى التقائه به خلاصه الروحى. ونكتشف فى النهاية أن الأب هو الروح أو الله . وفى

هذه المسرحية تختلط الصوفيــة بالواقعية ، والرمزية بالكاريكاتير - كما يتضح فى المشهد الذى تمتطى فيه الأم جواداً سحرياً كان الأب المجهــول قد أرسلــه لابنه حتى يتــمكن من الهرب والتــحليق إلى عوالم أفضل .

إن مسرحيات **بارلاخ** تعتبر أصدق تمثيل للتيار الصوفى الدينى فى التعبـيرية . وقد استمــر هذا التيار واضحــاً فى مسرح **بارلاخ** حتى بعــد قيــام الحرب ، واندلاع الثــورة ، وظهور تيــار الصراع الاجتماعى فى المسرح التعبيرى ، وحتى أخرس النازيون لسانه فى عام ١٩٣٣ . وتميز نفس الروح مســرحيات الشاعر **فرانزويرفل** ، ويظهر تأثير الشعر الغنائى بوضوح فى مسرحه ، خاصة فى أحسن مسرحياته **الرجل والمرأة** التى تعــالج فى قــالب فــاوستى فكرة الخلاص الروحى والصــراع بين الخير والشــر - ذلك الصراع الذى كان دائما بؤرة الحدث فى كل أعماله .

أما مســرحيات صورج فتــعكس بدايات الاهتــمام بالقــضايا الاجتماعية والصراع بين الفــرد والمجتمع (ممثلاً فى الأسرة وخاصة الأب) - ذلك الصراع الذى أصبح فى المرحلة التاليــة من التعبيرية ملمحــاً أساسياً من مــلامحهــا . ففى مسرحــيته الشهــيرة **الشحاذ** (١٩١٢) يصــور لنا صورج الصــراع بين بطل المســرحيــة - الذى يسميه الشــاعر - وبين العالم الواقعى فى مجمــوعة من التابلوهات المتتــالية التى تصور مشــاهد من الحياة اليومية التى تعج بالأنماط . ولا يقــدم صورج هذه الأنماط بصــورة واقــعيــة وإنما بصــورة

كاريكاتورية تثير الضحك أحياناً والرعب أحياناً أخرى . وبعد ذلك يتحـول البطل من الشاعـر إلى الإبن ، وينتقل الـصراع إلى داخل أسرة البطل ، ويصبح صراعاً بين الإبن والأب الذى يمثل هنا النظم والقيم الاجتماعية الموروثة . ويُعبِّر سوورج عن رفضه لهـذه القيم بصورة مـبالغ فيـها إذ يجعل الأب مـهندسا مجنونا يؤمن بالتـقدم العلمى . وتنتـهى المسـرحيـة بأن يقـتل الإبن أباه عن طريق السم ليـحرره من وجـوده التافـه . ولقد ظل الصـراع بين الإبن والأب وسيلة درامية مفضلة لدى الكتـاب فى هذه المرحلة لترجمة للصراع بين التقـاليد الموروثة وروح الثـورة - كما نجـد فى مسرحـيـة **الإبن** (١٩١٤) للكاتب والتر هازنكليفر ومسرحية **قتل الأب** (١٩١٥) للكاتب أرنولت برونن .

ثانيا : مرحلة مـا بعد الحرب : أما المرحلة الثـانية فكانت بعد الحرب حيث أدت الفوضى الشاملة التى نتجت عنها إلى ارتفاع صيحة تدعو إلى تصالح البشر وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة ، وهكذا انغمس المسرح التعبيـرى فى القضايا الاجتماعية ، وركز على الصـراع بين الفرد والمجتـمع ، ومحاولة الفـرد إيصال رسالته إلى المجتمع ، فنجد فى هذه المرحلة مسرحيات تدور حول إدانة الحرب مـثل - مسرحـيـة **السباق** (١٩١٧) التى كتـبها فريتز فون أونرو ومسرحية **تحول الصور** (١٩١٨) التى كتـبها إرنست تولر . كما نجد مسرحيات تعالج قـضايا استغلال العمال وسيطرة رأس المال على الفـــرد وتحكم الآلة فى حـيــاة الإنـســان - مـثل

مسرحيات **جيورج كايزر** - خاصة مسرحيته الشهيرة **غاز** (١٩١٨) ، وكانت الجزء الثانى من ثلاثية توجت **كايزر** ملكاً للدراما التعبيرية فى هذه المرحلة .

ورغم انتقال بؤرة التركيز من الروح إلى المجتمع فى مسرحيات هذه المرحلة ، إلا أن الأساليب الفنية لم تختلف عن المرحلة السابقة ، فنجد فى مسرحيات المرحلة الثانية التبسيط والتجريد ، واستخدام الأنماط ، والمبالغة لدرجة التشويه ، وخلط الواقع بالرمز والحلم والأسطورة ، واستخدام اللغة استخداماً انفعالياً مبالغاً ، كما نجد أيضا تكنيك تقديم الحدث فى مشاهد مستقلة لا يربطها سوى الفكرة العامة فى وجدان البطل .

ورغم أن رؤية التعبيريين للمستقبل فى هذه الفترة اتخذت تصوراً اشتراكياً بلغ فى بعض الأحيان حد الشيوعية ، وعلق الآمال على طبقة البروليتاريا ، إلا أننا لا يجب أن نبالغ فى أهمية التحام التعبيرية كمذهب فنى بالكفاح السياسى لطبقة العمال . لقد كانت هذه العلاقة عاملاً ثانوياً فى بعض الأحيان ، ولم تكتسب أهمية كبيرة إلا فى أعمال مجموعة صغيرة من الكتاب التعبيريين أمثال **ارنست توللر** و **لودفيج روبيز** و **يوهانس ر. بيشر** .

لقد كانت التعبيرية أساساً حركة روحية لا سياسية ، تهدف إلى إعادة تشكيل الانسان والمجتمع دون التقيد ببرنامج عمل سياسى محدد أو أية أيديولوجية بعينها . واستمرت التعبيرية فى الازدهار حتى عام ١٩٢٣ تقريبا حين بدأت فى التقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهيار الآمال فى بزوغ عالم جديد شجاع .

التكعيبية

كان **إيمانويل كانط** قد كتب قرب نهــاية عصر « التنوير » فى القرن الثامن عشر : « إن التـجربة الإنسانية لا يمكن أن تتبلور دون أن تكون هناك فكرة واضـــحة عن عـــالم مـــفهـــوم » . وبينما كـــان وجود مثل تلك الفكرة الواضـحة عن عالم مفهوم شيـئاً مسلماً به فى القرن الثامن عشر ، فإن الأمر قد اختلف فى القرن العشرين ، إذ أصــبح الوصول إلى تــلك الفكرة الواضــحة مـشكلة أســاسيــة واجهت كل فنان ، وحاول كل فنان أن يجد لهــا حلاً على طريقته الخاصــة ، ملتمسـاً مـعونة المعطيات العلمـية والفلسفيـة الجديدة . فبينما نجد الفنان السريالى مثلاً يبحث عن الحقيقة فى عالم اللاوعى والأحلام مستعيناً بنظريات **فرويد** وعلم النفس ، ويعبر عن رؤيته فى قالب الحلم والفـانتازيا ، نجد الفنان التكعيـبى يحاول أن يصل إلى الحقيـقة عن طريق إعمال العــقل ، وتحليل التجربة المحــسوسة تحليلاً علمياً تجريدياً ، معتمـداً على العلوم الطبيعية والرياضيات ، ويعبر عنها فى أشكال هندسية متداخلة تتميز بالمنظور المسطح .

كان إتجاه التكعيبيين إلى العلــم والعقل فى محاولة فهم العالم والتعبير عنه فنيــاً شيئاً جديداً حقاً . فقد شهــد القرن التاسع عشر فــجوة واســعــة بين العلم والفن نتج عنهــا أن فــقد الفن جــذوره الفكرية . وبالرغم من ظهور بعض التجارب الفنية التى استخدمت

المنهج العلمى التحليلى مثل الرواية الطبيعية، والمدرسة التأثيرية ، إلا أن الفن والعلم ظلا يمثلان فى ذلك القرن نوعين مختلفين تماماً من التجربة والمعرفة بحيث أصبح التوفيق بين النظرية العلمية والنظرية الجمالية شيئاً مستحيلاً . وعبر الكاتب البريطانى ماثيو أرنولد عن هذا الوضع حينما تساءل فى مقاله (الأدب والعلم) عما إذا كانت هناك وسيلة تجعل الشعر قادراً على ربط اكتشافات العلم الحديث بسلوك الإنسان وحبه الغريزى للجمال . ويؤكد فى نهاية مقاله ضرورة إيجاد تلك الرابطة حتى يتحقق للتجربة الإنسانية الاكتمال . واستمرت تلك المشكلة تشغل بال المفكرين حينا من الزمن ، وحتى أوائل القرن العشرين ، فنجد مثلا الناقد وعالم النفس المعروف أ. أ. ريتشاردز يتساءل فى عام ١٩٢٦ : « كيف يمكن لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ » ويضرب ريتشاردز بالشاعر ت. س. إليوت مثلاً لمأساة الشاعر المعاصر الذى يحس بالعجز والحيرة أمام التقدم العلمى الذى حطم كل معتقداته الموروثة . وربما كان الاعتقاد الرومانسى الذى ساد القرن التاسع عشر بأن الخيال الإبداعى يرتبط أساساً بالعواطف والحواس ، ويؤثر عن طريق الشحنة الشعورية والصورة المجسدة - ربما كان هذا الاعتقاد من الأسباب التى ساعدت على اتساع الفجوة بين الفن والعلم ، وبالتالى بين العقل والإحساس فى تلك الحقبة ، بحيث انتفت تماماً فكرة شاعرية الأفكار - أو « شاعرية الفكر » .

وكان الجديد الذى أتى به التكعيبيون في محاولة فهم العالم المتغير حولهم والتعبير عنه هو الدعوة بأن الفنان يجب - حتى يتوصل إلى الحقيقة - أن يُعمل ملكة العقل لديه فى تفسير وتحليل الظواهر ، وإنه بدون إعمال العقل لن يتوفر للرؤية الفنية القدر اللازم من الصدق . وكان الرسام الفرنسى **سيزان** - وهو الأب الروحى للتكعيبية - أول من نادى بذلك عندما قال : « الفنان فى المتحف يتعلم كيف يفكر » . وتبعه **سيروزييه** فقال : « إن الذكاء متطلب أساسى فى الرسام » . ومن بعدهما جاء **جلايتزس** و **متزينجر** ليؤكدا أن الفنان التكعيبى قد رفع الفن إلى مرتبة العقل دون تجاهل الحواس والعواطف : « فالعالم الذى نراه لا يمكن أن يصبح العالم الحقيقى الواقعى إلا عن طريق إعمال الفكر فيما نرى » . ثم يكرران :

« لا يكفى أن يرى الفنان الشئ بل يجب أن يفكره » .

وتدريجيا تبلورت نظرية التكعيبية حتى أصبحت أقرب النظريات الفنية إلى العلم . وكان لنظرية النسبية كما فسرها الفلاسفة الطبيعيون مثل **ف. هـ. برادلى** ثم **وايت هيد** أعمق الأثر فى بلورة الحركة التكعيبية - بل إنها تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية . وكانت همزة الوصل بين التكعيبيين والنظرية النسبية رجلاً يدعى « **بريتست** » يهوى الرياضيات ، وكان يقيم بينهم فى حى **مونتمارتر** فى باريس . ولابد أن **بريتست** قد شرح لهم أفكار **ف. هـ. برادلى** الذى

كتب عام ١٨٩٣ كتاباً بعنوان **المظهر والواقع** قال فيه : « إن الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة ، بل تختلف حدوده باختلاف وجهة النظر . يجب علينا أن نقبل أن الواقع متعدد الوجوه ، وأن ثمة وجوهاً متعددة قد تمثل واقعاً محدداً . إن الطريقة التى نرى بها الشئ هى الشئ نفسه » .

وفى ظل النظرية النسبية التى غيرت مفهوم الزمان والمكان أصبح من المستحيل تجزئة العالم إلى أماكن محددة ، وأزمنة محددة ، وأشياء محددة ، ووجد الفنان التكعيبى نفسه فى عالم «انتفت منه كل المفاهيم البسيطة» كما قال الفيلسوف **وايت هيد** وأصبح معنى كل شئ فيه « مشروطاً بعلاقاته الجماعية بكل الأشياء » . وهكذا تأكد للفنان التكعيبى ضرورة الاعتماد على عقله فى البحث عن حقيقة الأشياء ، حيث أن الحواس خادعة وقاصرة ، وضرورة رؤية الشئ من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شئ فى كليته وشموليته .

ووجد الفنان التكعيبى - فى مجال الرسم الذى تبلورت فيه تلك الحركة أولاً - أن عليه أن يكسر القاعدة الأساسية المتوارثة (وهى منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤية محددة) حتى يحقق شمول الرؤية ، وحتى يصور أية جزئية من الواقع فى كليتها : فمكونات التجربة الإنسانية متشابكة دوماً ، ويتغير مظهرها حسب وجهات النظر ، كما أن الزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهر أى

شئ بحيث يختلف تماما فى كل مرة . ولهـذا حاول التكعيبيون أن يصوروا أى تجربة حسيـة أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورها بحيث نراها فى شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة .

كما حاولوا أيضا ربط العـمل الفنى بالواقع المحيط به باعتباره احد أبعاد الحقيقة أو أحد مستويات الواقع .

فالمعنى الذى كان التكعيبيون يبحثون عنه فى ظل نظرية النسبية كان معنى يمكن فقط أن نجده فى مرحليّة تكشّف الشئ فى مظاهره المتعـددة ، وفى العلاقات اللانهـائية التى تربط كل بعـد من أبعاد الحقيقية بجميع أبعاد التجارب الأخرى .

كان الأسلوب الفنى الذى أتبعه التكعيبيون فى مرحلته الأولى أسلوباً تجريدياً مـتأثراً بالتشكيـلات الهندسية المجـردة التى أدخلها **سيزان** ، وكان يُسمى فى تلك المرحلة بالأسلوب التحليلى .

وظهر ذلك الأسلوب بوضـوح فى أعمال **براك وبيكاسو** بين عام ١٩٠٧ وعام ١٩١٢ حيث نجد لوحاتهـما تتكون من مساحات ومستـويات هندسية لا تكتمل أى منها علـى حدة ، ولكنها تُنتظم فى تشكيل يتـداخل مع الخطوط التجـريدية للموضـوع المرسوم ، بحيث تصبح اللوحة تكوينات هندسـية متداخلة فى منظور مسطح .

ثم تطور الأسلوب حتى وصل إلى الاكـتمال فى المرحلة التى تُسمى بـالأسلوب « التجـميعـى » الذى تميز إلى جـانب احتـفاظه بالمنظور المسطح والتشكيلات الهندسية بالملامح التالية :

أولاً : إعادة عنصر التصوير بحيث تمثل اللوحة شيئاً يمكن التعرف عليه حتى بعد إخضاعه للتحليل الهندسى .

ثانياً : إدخال « الكولاج » - أى توظيف خليط من عناصر وخامات من الطبيعة داخل اللوحة مثل قصاصات الصحف واللوف واللباد والقماش وورق الحائط .

ثالثاً : توليد الإحساس لدى المشاهد بعدم اكتمال اللوحة بحيث تبدو وكأن خطوطها تمتد خارجها كما لو كانت بقعة من الواقع ألقى عليها الضوء مؤقتاً ، ولكنها تكّون جزءاً لا ينفصل عن الواقع المحيط بها . أى أن الفنان التكعيبى كان يحاول أن يكسر الحاجز الوهمى بين عالم اللوحة والعالم الخارجي الملامس له وذلك لأن معنى اللوحة ليس مطلقاً - مثلها فى ذلك مثل كل جزء من جزئيات الواقع فى ظل النظرية النسبية .

فالتكعيبية إذن - فى أحد تعريفاتها - هى محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة إلى مستوياته المتعددة ، وتحليل العلاقات المتشابكة التى تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة . والتكعيبية أيضاً هى مدرسة المنظور المركب المسطح اللانهائى ، الذى يحرر معطيات التجربة من الأبعاد الثلاثة ، ويحللها إلى مستويات تتصارع وتتعدل حسب علاقاتها المتشابكة ، بحيث يتم الصراع الذى يمتد إلى الواقع المباشر للعمل الفنى - سواء كان حائطا خلف لوحة ، أو جمهوراً فى مسرح ، أو أصوات الحياة العادية بالنسبة لقصيدة - ويكون بمثابة الحركة الفنية الداخلية للعمل .

والتكعيبية أيضاً هى النتاج الفنى الطبيعى لنظرية النسبية التى تمثل التفسير العلمى للوحة التجربة الإنسانية فى القرن العشرين .

لقد وصف المفكر **تشارلز موريس** تلك اللوحة قائلاً : «اتسعت أبعاد التجربة الإنسانية فى عصرنا هذا بحيث أصبح لزاماً على الإنسان أن يرى نفسه ليس فقط من خلال المنظور الحضارى - أى علاقته مع مجتمعة وحضارته ومعتقداته - وإنما أيضاً من خلال منظور الزمان والمكان - أى علاقته مع الكون أجمع » .

ولقد امتد تيار الأفكار التى أدت إلى ظهور الحركة التكعيبية فى الرسم إلى كل مجالات الإبداع الفنى وأثر فيها بصورة مباشرة وغير مباشرة . ففى مجال الشعر نجد **ت. س. إليوت يقول فى** معرض الحديث عن موسيقى الشعر :

« إن من وظائف النظم الأساسية فى عالم تحكمه النسبية أن ينشئ صلات عن طريق التجاوب الموسيقى . فموسيقى أية كلمة تكون دائماً فى حالة «تقاطع».. فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات التى تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها المباشر ، ثم مع جميع المعانى التى توحى بها ، وأيضاً مع كل المعانى التى استُخدمت فيها من قبل سواء فى الفن أو الحياة » .

وقد لمس كثير من النقاد تأثير الحركة التكعيبية فى شعر **إليوت** و **إزرا باوند** ، خاصة فى استخدامها للأدب والتاريخ والأسطورة لتقديم مستويات متعددة ومتلازمة فى القصيدة للتجربة الإنسانية المعاصرة ، وأيضاً فى مزجهما بطريقة المونتاج لأماكن وأزمنة

مختلفة ، لإثراء المعنى عن طريق تقديم وجهات نظر مختلفة تتزامن فى نفس اللحظة .

والواقع أن تكنيك المونتاج السينمائى الذى استُخدم فى الأدب كثيراً فيما بعد يُعتبر نتيجة مباشرة لتأثير الأفكار التكعيبية على الفن السينمائى . فلقد اتجهت السينما بعد خروجها من المرحلة التقليدية نحو التكعيبية خاصة فى أعمال المخرج العظيم **أيزنشتاين** الذى قال :

« إن ما أرمى إليه دائما هو تشريح وتقطيع أى حادثة ما إلى عدد من اللقطات المتناثرة ، ثم تجميع تلك اللقطات عن طريق المونتاج فى شكل جديد معقد ، يُظهر كل لقطة فى شكل جديد تماماً من خلال علاقاتها مع اللقطات الأخرى » .

لقد كان المونتاج هو التكنيك الذى حققت السينما من خلاله تكعيبية الحقيقة - أى تعدد أوجهها ، وتداخل علاقاتها ، ونسبية معناها المستمر .

أما فى مجال الرواية فيظهر تأثير المدرسة التكعيبية فى أعمال **جيمس جويس** - خاصة روايته الأخيرة **جنازة فينيجان** . بل إننا نجد **جويس** فى روايته الأولى **صورة الفنان كشاب** يحاول التخلص من المنظور التقليدى عن طريق استخدام تكنيك تيار اللاوعى الذى تختلط فيه جزئيات التجربة الإنسانية وتتشابك دون التقيد بالزمن بمعناه الواقعى التقليدى . ولقد حاول روائيون عديدون قبل **جويس** استخدام المنظور التكعيبى المزدوج فى أعمالهم مثل **الدوس هكسلى** و **فيليب توينبى** .

ولكن أكثر روائى معاصر تأثر بالتكعيبية فالتصقت باسمه كان **أندريه جيد** . فقد حاول **جيد** دائما ، فى جميع أعماله ، أن يفحص التحولات المستمرة التى تطرأ على الحقائق ، بل وأيضاً على الخيالات ، وحاول أن يدرس تأثير انتفاء مبدأ الاستمرارية ومبدأ اليقين بصورة متعمقة .

وحاولت أيضا القصاصة **جرترود ستاين** أن تترجم فى أسلوبها النثرى الفكرة التكعيبية المستقاة من فلسفة **وايت هيد** والتى تقول بأن الاستمرارية ليست فى حقيقتها سوى تكرار فى عملية تغيير مستمرة طول الوقت . فنجد الكاتبة تكرر جملها بنفس الصورة تقريبا ، وتُدخل تغييرات طفيفة لا نكاد نلحظها فى كل جملة ، فيتسع المعنى ويتغير رغم التكرار الظاهرى الممل . وعلى سبيل المثال نجدها تقول فى قصتها **الآنسة فير والآنسة سكين** :

«كان لهيلين فير منزل لطيف . كانت مسز فير سيدة لطيفة . وكان مستر فير رجلاً لطيفاً . كان لهيلين فير صوت لطيف . صوت يستحق أن تصقله . لم يقلقها بذل الجهد . بذلت جهداً لتصقل صوتها . لم تجد الحياة ممتعة فى المكان اللطيف الذى عاشت فيه دائماً . ذهبت إلى مكان فيه أشخاص يحاولون صقل أشياء - أصوات أو أشياء تحتاج إلى صقل . هناك قابلت جورجينا سكين التى كانت تصقل صوتها الذى أعتقد البعض أنه لطيف .

عاشتا معا . عاشتا معا وأحستا بالمتعة . لم تكن متعة عظيمة . ولكنها كانت متعة . كانتا مستمتعتين وعملتا بانتظام على صقل صوتيهما – كانتا مستمعتين – كانت جورجينا سكين مستمتعة هناك وكانت تعمل بانتظام . منتظمة في الاستمتاع . ولكنها كانت تستمتع في الحدود اللازمة لإنسان يريد أن يكون مستمتعاً حقا . كانت الاثنتان مستمتعتين حينئذٍ وهناك . . وتعملان حينئذٍ وهناك »

والقارئ لهذا المقطع قد يجد في أسلوبه شبهاً كبيراً بلوحة تكعيبية كلوحة **براك** مثلاً المسماة « الزجاج والمكان والنوت الموسيقية » – التي تتكرر فيها الحدود المجردة لكل من الموتيفات الثلاث ، مع تغيير طفيف ، وكأن الأشكال تتغير دوماً وتتمدّد مع التكرار ، وكأنها في حالة حركة مستمرة ، بينما يخلق التكرار نوعاً من الإحساس الخادع بالاستمرارية والثبات ، كما قد يرى في تجاهل **ستاين** للزمان والمكان والشخصية (كما يظهر في استخدامها « لحينئذ » و « هناك ») ، وتجاهلها لأى صفات ، سوى الأسماء المجردة ، إلتزاماً بتكنيك التكعيبيين .

أما في عالم المسرح فربما كانت مسرحية الكاتب الإيطالى **لويجى بيراندللو** المسماه **ست شخصيات تبحث عن مؤلف : كوميديا في طور التأليف** هى أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية . ففي هذه المسرحية نجد **بيراندللو** يحاول أن يحطم التصور التقليدى الفوتوغرافى للواقع ، ويُعمل

فيه فكرة ليكشف لنا مستوياته المتعددة ، وعلاقاته المتشابكة ، مستنداً إلى فلسفة التكعيبيين ، ومؤكداً لفكرة نسبية كل شئ ، وفكرة استحالة المعنى المطلق لأى شئ ، وفكرة أن الاستمرارية إنما هى وهم . وتتبلور تلك الفلسفة فى المسرحية دراميا بحيث تظهر فى صورة مشكلة تعريف الشخصية فى ضوء العلاقات المتعددة المتغيرة ، وفى ضوء التباين بين ظاهر الأمور وباطنها .

بل إن القارئ لأعمال **بيراندللو** كلها يدرك أن مشكلة تعريف الشخصية تمثل محوراً أساسياً فى رؤيته الدرامية ، فنجده مثلاً فى مسرحية **كل على طريقته** (١٩٢٣) يقول على لسان إحدى الشخصيات : « إن شخصية أى انسان تتكون من فكرته هو عن نفسه إلى جانب فكرة كل إنسان يعرفه عنه » .

وفى **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** يتوجه **بيراندللو** بصورة مباشرة نحو التكعيبية . فهو أولاً يسميها «مسرحية فى طور التأليف » - أى لم تكتمل بعد . إذن فهى - كأى عمل فنى تكعيبى - تحوى عنصر إمكانية التغير المستمر اللانهائى ، وهى أيضا لا تدّعى لنفسها المعنى المطلق الذى أنكره التكعيبيون .

وثانياً فإننا نجد **بيراندللو** فى هذه المسرحية يفتت الواقع المقدم على خشبة المسرح إلى مستويات متعددة ، تتصارع وتتلاحم ، ويهدف إلى ربط تلك المستويات بالمتفرج ، بحيث يصبح هو نفسه أحد تلك المستويات التى لا تنفصل عن المسرحية . وينبغى هنا أن ننوه بأن مجرد [illegible] اك المتفرج فى العرض لا يعنى

بالضرورة عملاً فنياً تكعيبياً . فلقد شهد القرن العشرون محاولات عديدة لجعل المتفرج جزءاً إيجابياً فى العرض المسرحى ، وذلك لاغراض متعددة ، وكانت معظم تلك المحاولات تقليداً لهذا التكنيك التكعيبى - أى تكنيك تحطيم الحاجز الوهمي بين العمل الفنى وواقعة المباشر - دون أن تكون ترجمة لفلسفة المدرسة التكعيبية .

لقد استهدف الداديون مثلاً استثارة غضب وسخط المتفرج كهدف فى حد ذاته . كذلك حاول الكاتب الألمانى **بريخت** فى مرحلة أخرى استثارة فكر المتفرج عن طريق تقنيات ما أسماه بالمسرح الملحمى الذى ألغى فيه عنصر التعاطف مع الشخصيات المسرحية ، وركز عل القضايا والأفكار ، وقسم فيه العرض إلى جزئيات كل منها متكامل فى ذاته ، ويدعو إلى المتعة والتفكير . ولكن مسرح **بريخت** رغم تركيزه على العقل ، ورغم تطلبه مشاركة المتفرج الإيجابية لا يعتبر مسرحاً تكعيبياً بحق . فهو لا يستند أساساً إلى فكرة النسبية ، ويتبنى الفكر الماركسى ، ويحاول أن يحدد الإطار الذى يشارك فيه المتفرج إيجابياً بحيث يصل به إلى رفض الرأسمالية واعتناق الاشتراكية .

أما **بيراندللو** فلم يقدم أى معطيات ثابتة فكرية أو عقائدية ، وإنما كان يحاول أن يجذب المتفرج إلى داخل لوحة تكعيبية باعتباره أحد مستويات الواقع ، بحيث أصبح المتفرج بالنسبة له ، وبالنسبة للمسرحية ، كقطعة الكولاج التى كثيراً ما استخدمها

التكعيبيون فى لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجى للوحة ، وبحيث أصبحت خشبة المسرح وكأنها أحد المستويات التى تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة وهما الفن والواقع .

يقول **بيراندللو** فى مقدمة المسرحية أنه يهدف إلى إشراك جميع العناصر الموجودة فى المسرح من شخصيات مرسومة ، وممثلين ، ومؤلف ، ومخرج ، ومدير مسرح ، ونقاد ، ومتفرجين (سواء من الخارج أو من المشتركين فى العرض المسرحى) ، بحيث يستنفد كل إمكانيات التنويع الممكنة على الصراع . والصراع هنا ، أو الصدام ، هو صدام بين الفن والواقع .. بين محاكاة الحياة على خشبة المسرح ، وأحداث الحياة خارج المسرح .

والمسرحية يمكن اعتبارها دراسة فى تعدد مظاهر الشخصية الإنسانية نخلص منها إلى أن أى حدث فى الواقع إنما يتم على مستويات متعددة من التجربة بحيث يصبح معناه دائماً نسبياً .

وكما أعمل الرسام التكعيبى فكرة فى تحليل الأشياء المرئية نجد **بيراندللو** هنا يُعمل فكرة فى تكسير الحدود المعروفة للحبكة المسرحية التقليدية مستخدماً أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركب . وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية ، بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنها الواقع ، بينما تبدو الأحداث الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية . فنحن نرى فى بداية ذلك العمل - الذى يصعب أن نسميه

مسرحية - نرى مجموعة من الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين فى فرقة مسرحيــة أثناء بروفة مسرحية من مسرحيات **بيراندللو** نفسه : وهكذا نجد أن تفتيت الواقع إلى مستويات متغيرة قد بدأ منذ البداية . وأثناء البروفـة تدخل إلى المسرح العـارى أسرة مكونة من سـتة أشخاص : أب أم وأبناء شـرعيون وأبناء غيـر شرعيين . وتطلب الأسرة من المخرج أن يسـمح لهم بتمثيل أو (تحقـيق) حياتهم على المسرح فى صورة دراميـة حيث أن مؤلفـاً ما قد (فكرهم) دون أن يكتبهم فى نص . وهنا يجد المتفـرج نفسه وقد تحللت أمامه فكرة الممثل ، وفكرة الشـخصية المسـرحية ، إلى العديد من المسـتويات المتصارعة .

أما القـصة التى تود الأسرة تمثيلـها فهى قصـة أسرة تفككت نتيجة لخيانة الأم لزوجهـا . ويعترض مدير الفرقة ، ولكن الأسرة تشرع فى التمثيل رغم إرادته ، ويحـاولون تمثيل قصتهم الحزينة ، ولكنهم يقـابلون صعـوبات بالغـة فى محـاولة شرح الحـبكة التى يودون تحقيقها دراميا للممثلين المحترفين الذين يشاهدونهم ويعلقون عليهم . أى أن القـصة الحقيقـية تصطدم مع القصة كـما يجب أن تكون دراميا مـن وجهة نظر الممثلين المحتـرفين . ويقول لهـم الاب فى محاولة يائسة لإفهامهم: «إنما الدراما فينا نحن ونحن الدراما».

وتصل جهود الشخصيات الست إلى طريق مسدود فى النهاية حين تطلق إحدى الشـخصيـات - وهى شخصيــة الإبن التعس - الرصـاص على نفسـهـا فى نوبة يأس . وهنا يتـدخل الممـثلون

المحترفون ليعلنوا أن هذه اللحظة هي الذروة الفنية لدراما الأسرة ، متجاهلين أنها لحظة انتحار حقيقي على مستوى آخر . وهنا يصيح الأب : « تظاهُر ؟ إنها الحقيقة يا سيدي . الحقيقة » . ولكن المخرج يكون عند هذا الحد قد وصل إلى نقطة اللا مبالاة التامة فيجيب : « تظاهُر - حقيقة ؟ . ما أهمية ذلك ؟ لقد ضاع يوم كامل بسببكم ! . . يوم كامل ! » .

ومبالغة في تأكيد تعدد مستويات الواقع وتصارعها ، وتأكيد استحالة تكامل أي معنى مطلق ، نجد نهايات فصول المسرحية تشبه إلى حد كبير ما أسماه التكعيبيون بالتقاطع - أي تقاطع مستوى مع مستوى آخر دون سبب مفهوم . فنجد المخرج يتدخل فجأة لينهي البروفة في المسرحية داخل المسرحية حتى يستجمع شتات فكرة ، وتكون النتيجة أن المسرحية الحقيقية أيضا تتوقف ، ومعها أيضا الدراما التي تحاول الشخصيات الست تمثيلها . أما نهاية الفصل الثاني فتأتي نتيجة خطأ أحد عمال المسرح الحقيقي بحيث تتوقف الأحداث على جميع المستويات إذ يُسدل الستار خطأ تاركاً الأب والمخرج اللذين ينتميان إلى مستويين مختلفين وحدهما في مقدمة المسرح .

ويبدو تأثر **بيراندللو** بالمدرسة التكعيبية أيضاً في استخدامه للكولاج - أي إدخال عناصر غريبة على العمل الفني بغرض تأكيد تعدد المستويات ، ونجده يستخدم الكثير من الإكليشيهات المسرحية . فالمخرج على سبيل المثال يستخدم الكثير من هذه الإكليشيهات ،

ويقدم وجهة نظر المسرح التجارى فى تقديم الدراما ، ولهذا نجده يفشل فى التوسط بين مجموعة الممثلين المحترفين وبين الشخصيات الست التى تقودهم أقدامهم من الواقع إلى عالم المسرح التجارى .

إن هذه الشخصيات الست تنتمى إلى الحياة ، ولا تنتمى إليها فى الوقت نفسه : إنها مثل تلك الأشياء التى كان **بيكاسو** «يغتالها» (فى تعبيره) حتى يتمكن من تحقيق الكلية والشمول فى تصويرها . وظهورهم المرتجل على خشبة المسرح الواقعية التى هى فى نفس الوقت خشبة وهمية (فى المسرحية داخل المسرحية) إنما هو تعرية للواقع المسرحى ، وللوهم المسرحى فى نفس الوقت ، وبمجرد دخولهم تبدأ مستويات الواقع على المسرح وخارجه فى التحرك وتغيير مواقعها .

يقول الأب محاولاً شرح موقف الأسرة :

« إن الدراما فى نهاية الأمر هى عودة الأم إلى منزلى ومعها أسرتها التى ولدتها خارج المنزل وحاولت فرضها على الأسرة الأصلية . إن هذه العودة تنتهى بموت الإبنة الصغيرة ومأساة الولد وهروب الإبنة الكبرى . إن مصير تلك الأسرة الجديدة محتوم لأنها جسم غريب .

وهكذا ترى أنه بعد الكثير من المعاناة لم يتبق سوانا نحن الثلاثة : أنا والأم والابن » .

ولكن الإبن يلزم خلفية المسرح ، ويرفض المشاركة فى تلك الدراما بدعوى أنها (مجرد أدب) . ويحتج الأب دون جدوى قائلاً بأن هذه الدراما هى الحياة نفسها وقمة الانفعال بها . ولكن الإبن يصر على عدم الإشتراك فى ذلك التصوير المسرحى ، ليس بدعوى أنه ينتمى إلى الحياة الواقعية - فهو فى الواقع لا ينتمى إليها اذ نجده يقول لمدير الفرقة : « إنما أنا مجرد شخصية لم يُكتب لها التحقيق الدرامى بعد . إننى لا أرتاح لوجودى وسط تلك الفرقة المسرحية . أرجوك . دعني وشأني » . وهكذا نرى الإبن : شكلاً يجب أن نحاول استيعابه في التشكيل الدرامى - ربما رغم أنفه - مما يضيف بعداً جديداً وصعباً لذلك العرض المسرحى .

إن الهدف الذى يسعى إليه الأب من تمثيل حياته هو الوصول إلى زاوية محددة يرى منها الأحداث حتى يتضح له معناها . وهو فى هذا إنما يردد فكرة **وايت هيد** القائلة بأن تعريف أى شئ لأى منا إنما هو الزاوية التى نراه منها . فالأب يقول : «إنما تكمن الدراما فى كل ذلك . . فى ضميرى . . فى ضمير كل منكم . إننا نتصور أن الضمير واحد فينا جميعا . . ولكنه فى الحقيقة له أوجه متعددة - فكل إنسان ضمير مختلف - ضمائر متباينة . وهكذا يتولد الوهم بأن صورتنا واحدة عند الجميع . . بأننا نمتلك شخصية متفردة تطبع كل أعمالنا بطابع واحد متفرد . ولكن هذا ليس حقيقياً . ندرك هذا عندما نبدأ فى عمل ما ثم نتوقف فجأة ونحس وكأننا قد تعلقنا فى الهواء على خطاف » . والأب هنا إنما

يعبر عن النظرة التكعيبية التى ترى الشئ دائماً فى حالة تعلق ، لا فى حالة اكتمال . وعندما يرى الأب الممثلين المحترفين يمثلون دوره مستخدمين وسائل وإكليشيهات المسرح التقليدية التى يعتبرونها ضرورية لبلورة معنى الحدث - أى عندما ينتقل الواقع من مستوى إلى آخر أو عندما تتغير وجهة النظر لنفس الشئ - يصيح : « لا أدرى ماذا أقول . . هذه كلماتى . . ولكن وقعها زائف - لكأن صوت الكلمات قد تغير تماما » .

إن بيراندللو يبدو وكأنه يدعونا طول الوقت لتأمل نسيج مسرحيته مثل الفنان التكعيبى الذى يدعونا إلى فحص الخامات المتنوعة التى تشكل نسيج لوحته . وتلك الدعوة فى حد ذاتها تمثل تحدياً لهدف الدراما التقليدية وهو إيهام المتفرج بأن ما يراه إنما هو انعكاس للواقع فى مرآة الفن . إن أكثر المشاهد اقتراباً من الطبيعية فى هذه المسرحية هو ذلك المشهد فى البروفة بين مدام بيس وابنه الأم . تتحدث مدام بيس مع الفتاة بصورة طبيعية هادئة ، وفوراً يبدأ الممثلون فى الاحتجاج ويوافق المخرج قائلا : « التمثيل هو هدفنا هنا . نعم . . الطبيعة إلى حد معين ولكن لا يجب تجاوز هذا الحد » . إن مدير الفرقة هنا لا يريد الواقع على خشبة المسرح وإنما يطلب من ممثلة خلق إيهام بسيط بأن ما يجرى على خشبة المسرح هو الواقع . ولكن الأب يحتج على هذا الإيهام قائلاً إن خلق مثل هذا الإيهام بالواقع يحول الدراما إلى مجرد لعبة مسلية ، ولكن الممثلين يحتجون : « نحن ممثلون جادون - فنانون » .

ولكن الأب يرد فى يأس : « كم أود لو تركـتم تلك اللعبـة التى تسمونهـا بالفن والتى تعودتم على ممارستهـا هنا كفنانين . دعونى أسالكم مرة أخرى من أنتم ؟ » ويثـور المخرج بالطبع فهو لا يمكن أن يسمح لمجـرد شخصـية درامية أن تلقى الشـكوك حول حقيـقة شخصيته ودوره : « لن أسمح لمجرد شخصية أن تأتى لتسـألنى من أنا ! » ولكن إجابة الأب توحى بأن الشـخصيات الفنيـة قد تكون أكثر واقـعية من الأشخاص الواقعـيين ، فكل شخصية دراميـة لها حياتها المتفردة . . « إن الحقيـقة يمكن أن تكون مجرد مظهر » كما يقول الأب : « لا ينبغى أن تعتمد اعـتماداً كبيراً على فكرتك عن حقيـقتك كمـا تبدو لك اليوم ، فحـقيقتك اليـوم يمكن أن تصبح كحقيقتك بالأمس . . مجرد وهم من أوهام الغد » .

وفى مسـرحية أخـرى هى مسرحـية **كل على طريقـته** نجد **بيراندللو** يحلل مستويات الحقيقة ويفحصها من خلال مناقشة فكرة الإيهام الدرامى . فهـو هنا يُشرك المتفرجين فى العرض مـباشرة إذ يضع وسطهم الأشخـاص الحقيـقيين الذين تصور المسـرحية قـصة حبـهم . ويقوم هؤلاء الأشخاص الحـقيقـيون بالتجمع فى سـاحة المسـرح بعد الفـصل الأول مـعبـرين عن سـخطهم لأن **بيراندللو** استمد مـادة المسرحية من حياتهم الخاصـة ويهددون بالاعتداء على المؤلف وإيقاف العرض المسرحى . وتبين الإرشـادات المسرحية التى كتبها **بيرانديللو** للمسـرحية مدى اهتمـامه بالتجريب فـى محاولة إيجاد مسرح متعدد الأبعاد ، فهى تقول :

« فى هذا المشهد، الذى يدور فى ساحة المسرح الخارجية أثناء خروج المتفرجين ، سوف ندرك أن ما قُدم على المسرح على أنه واقع لم يكن سوف اختلاق فنى نتيجة لظهور الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية وسط الجمهور فجأة فى ساحة المسرح الخارجية في الاستراحة ، وسوف ينتج عن هذا أن المتفرجين المنهمكين فى مناقشة الواقع الوهمى للمسرحية سوف يجدون أنفسهم فجأة على مستوى آخر من مستويات الواقع ، أما فى الاستراحة التالية ، بعد الفصل الثاني ، فسوف ينشب الصراع بين تلك المستويات الثلاثة للواقع : شخصيات المسرحية ، والأشخاص الذين تُصور المسرحية حياتهم ، والمتفرجين . وسيتولد الصراع حين يهاجم أبطال القصة الحقيقيون الممثلين ويحاول المتفرجون التدخل بينهم » .

لقد حاول **بيراندللو** فى مسرحياته أن يحطم الدراما التقليدية متبعاً أسلوب التكعيبيين فى تحطيم معطيات الحواس بهدف استكشاف أبعاد ومستويات الحقيقة وتقديمها فى كليتها . إن هدف الفنان كما قال **جلايتزس** هو تصوير الواقع فى حقيقته . وحقيقة الواقع فى أى جزء من جزئياته هى تبلور دائم ومستمر من خلال علاقات متشابكة لا نهائية ، ومن خلال نسبيات لا تتحدد أبداً لتصل إلى المطلق . إننا لا نستطيع أن نُسدل الستار الختامى على أى مسرحية من مسرحيات **بيراندللو** إلا بطريق الصدفة أو الخطأ إذ أن العمل الفنى كأى شئ آخر لا يكتمل أبداً ، وليست هناك

حدود واضحة ومحددة بين الفن والحياة . لقد أدرك الفنان التكعيبى استحالة فصل وتحديد كنه أى معطى من معطيات التجربة ، لذا ركز جهده فى تصوير نشأة وتبلور معطيات التجربة فى رحلتها اللانهائية نحو الحقيقة المطلقة .

جارى والباتافيزيقية أو فلسفة العبث

كتب **الفريد جارى** (١٩٧٣ - ١٩٠٧) ثلاث مسرحيات فقط كلها تدور حول شخصية واحدة تدعى **أوبو** . ورغم ذلك فقد حقق شهرة عالمية إذ أن هذه المسرحيات الثلاث وكذلك أسلوب حياة **جارى** وأيضاً فلسفته المتفردة قد أحدثت ثورة واسعة الأبعاد فى المسرح الغربى حتى أن أحد المؤرخين للمسرح الغربى المعاصر كتب يقول : « عندما نطق الممثل **فرمين جمييه** أول كلمة فى مسرحية **جارى** الأولى الملك **أوبو** تغير مسار المسرح الغربى تماما » . (**أ. ب. هنكشليف - العبث** - ١٩٦٩) .

لقد كانت هذه المسرحية فى رأى **هنشكليف** البداية الحقيقية لمدرسة العبث التى ازدهرت فى الخمسينيات . عُرضت مسرحية **الملك أوبو** لأول مرة على المسرح الجديد (تياتر نوفو) فى ١٠ ديسمبر عام ١٨٩٦ . وتدور المسرحية حول فكرة الطمع فى السلطة واغتصابها ، وتذكرنا كثيراً فى هيكلها الأساسى بمسرحية شكسبير الخالدة **ماكبث** . ففى بداية المسرحية نرى زوجة **أوبو** تحثه على قتل الملك **ونسلاس** واغتصاب عرشه . ونعلم من الحوار أن **أوبو** هذا - وهو رجل بدين فظ الملامح قذر الثياب - كان من قبل ملكاً على أراجون وأصبح الآن قائداً فى جيش **ونسلاس** ملك بولندا . وفى اليوم التالى يذبح **أوبو** كل الأسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى **بوجرلاس** ، الوريث الشرعى للعرش ، ووالدته . ويدير **أوبو** المملكة عن طريق القتل ونهب الأموال والممتلكات -

بل إننا نشاهد فى أحـد مشاهد المسرحيـة طابوراً طويلاً من النبلاء ورجال القضـاء والبنوك يُعدمون بواسطة آلة « تفتيت العقول » . وعندما ينتهى **أوبو** من نهب أموال المملكة يشن الحرب على قيصر روسيـا الذى كان قد اقسـم أن ينتقم لمصرع قـريبه **ونسـلاس** ، وتتمخض الحرب عن هزيمة **أوبو** ويفر هو وزوجته إلى فرنسا !

والحبكة هنا - كما نرى - لا تأتى بالجديد ولا تعكس الهجوم الضارى الذى تضمنته المسرحيـة على تقاليد الدراما السائدة حينذاك ، وعلى القيم البـرجوازية التى كان المجتـمع الفرنسى يعتنقـها فى ذلك الوقت . وهذا الهجـوم الضارى يتـضح بالدرجة الأولى فى شكل المسرحية وتكنيك العرض المسرحى كما قُدم ذلك المساء .

ويصف لنا **روجر شاتوك** فى كتابه **سنوات الوليمة (١٩٥٨)** هذا العرض فيقول :

« قبل رفع السـتار حُملت إلى مقـدمة المسرح منضـدة مغطاة بخيش بـال . ثم ظهر **جارى** ، وكان بالـغ الشحوب ، وقد زين وجهـه مثل الساقطات ، ووقف فى مواجهـة أضواء المسـرح. أخذ **جارى** يتحدث إلى الجمهور فى صوت ممل خـال مـن التعبير بينما يرتشـف بعصبية من كـوب فى يده ، واستمر علـى هذا الحال لمدة عشر دقائق كاملة حتى بلغ الغيظ من المتفرجين مبلغه . تحدث عن كل من شاركوا فى العرض ، وشكرهم ، وعن الأقنعة التى سوف يرتديها الممـثلون ، وأعلن أن الفصول الثلاثة الأولى من المسـرحية لن تتخللها اسـتراحة . ثم ختم حديثـه قائلاً : على أية حال . .

لدينا ديكور رائع . وكما أنه من الممكن أن نستخدم طلقات الرصاص فى عام ١٠٠٠ للايحاء بمنظر لمسرحية تجرى أحداثها فى الأبدية أو اللا زمان ، فإننا فضلنا ديكوراً لمسرحيتنا به أبواب تكشف عن حقول من الجليد تحت سماء زرقاء ، وبه مدفأة بها ساعات حائط يتأرجح بندولها بشدة فتصبح الساعات أبواباً . وبه أيضا أشجار نخيل تنمو أسفل سرير ، وذلك حتى تتمكن الأفيال التى تقطن أرفف المكتبة من التجوال والتنزه بينها . أما عن الأوركسترا ، فقد استغنينا عنها ، واستعضنا عنها ببعض آلات الايقاع والبيانو ، وستأتيكم الموسيقى من خلفية المسرح «أوبوبة» الطابع . أما عن الحدث .. فهاهو يوشك أن يبدأ ومسرحه بولندا .. أو فى معنى آخر .. لا مكان .

وبعد هذه المقدمة اختفى **جارى** ودخل الممثل **فرمين جيمييه** إلى مقدمة المسرح وصاح فى المتفرجين بكلمة نابية . ولم يكن أحد قد جرؤ من قبل على استخدام مثل هذه الألفاظ على المسرح ، ومن ثم فقد ثار المتفرجون ، وعم الهرج والمرج والصفير والشتائم » ! .

لقد استطاع **جارى** فى هذه المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة وإنما يهدف أساساً إلى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها ، وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة الساخرة فى الحوار ،

وأيضا عن طريق تغيير شكل العرض المسـرحى تغييراً جذرياً بحيث يصبح لوحة تتسم فى آن واحد بالعبثية والهزلية .

لقد كان **جارى** - باستثناء مسرحية **بيرجنت لهنريك إبسن** يمقت المسرح الغربى المعاصر بكل تقـاليده التى تحد من حرية الممثل وتجبره علـى الالتزام بالواقعيـة . وحاول فى مسرحـيته الأولى أن يجعل الممثل يستخـدم ما أسمـاه بالإشارة أو الجملة المعبرة العالمية ، بدلاً من الاعـتمـاد على اللغة ، وفـضل اسـتخدام الأقنعـة على المكياج المسرحى ، كـما فضل استخـدام اللوحات المكتوبة للدلالة على المكان بدلاً من تغيير الديكور .

وفى محـاولته لإيجاد شكل جـديد للعرض المسـرحى صمم **جارى** ديكوراً لمسرحـيته اسـتعان فـيه بالفنان **بونار** والفـنان **فيلار** والرسام العالمى **تولوز لوتريك** . ويصف لـنا **آرثر سيمونز** فى كتابه **دراسات فى الفنون السبع** هذا الديكور فيـقول : «رسمت المناظر بالأسلوب الذى نعهده فى رسوم الأطفال بحيث تختلط فيها المناظر الداخلية بالمناظـر الخارجية والمناطق الحـارة والجليدية . . بل وأيضا المعتدلة . ففى خلفية المسرح كانت هناك أشجار تفاح مزهره تحت سماء زرقـاء صافية وسطها نافذة . وكـانت هناك مدفأة ومن خلال تلك المدفأة كـانت الشخصيات تـدخل وتخرج . وفى يسار المسرح تجد منظراً يصور سريراً بأسفلـه شجرة عالية ، بينما يهطل

الجليد . أمـا يمين المسرح فكان يصوّر أشـجار نخيـل باسقـة. أما بجوار الباب فكان هناك هيكل عظمى يتأرجح» .

كـان هذا الديكور مضـحكاً وجـديداً وبالغ الغرابة حـتى أن الشاعر الأيرلندى **و. ب. ييتس** قال بعد العرض متـعجباً : «بعد مثل هذا العـرض . . وبعد **مالارميه وفيرلين** والآخـرين لا يمكن لأحـد أن يأتى بجـديد . حـقـاً . . لن يـأتى بعـدنا سـوى الإله الوحشى ! » .

أجل كانت رؤية **جارى** للعالم رؤية وحشية لا يحكمها منطق أو عقـل ، وحاول **جارى** أن يعـبـر عن هذه الـرؤية فى أسلوب حياته وفى مسرحياته ، فتبع المسرحية الأولى بمسرحية ثانية (١٨٩٧ - ١٨٩٨) تدور أيضاً حول شخصية **أوبو** . ولم يصور **أوبو** ملكاً هذه المرة ، بل جعله شخصاً عـادياً يمثل الشر بعينه ، ويسحق كل من يقف فى طريقـه . وتبع **أوبو** الثانية هذه بمسـرحية أخرى هى **أوبو فى الاغلال** وكانت تقليداً ساخراً هزليـاً للكلاسيكية اليونانية **أورفيوس مقيداً** وفيها صور **أوبو** وقد قرر أن يصبح عـبداً ليقلب القيم التقليدية التى ترتبط بفكرة السيد والعبد .

أما عن أسلوب حياته فقد عمد **جارى** إلى التغريب فى ملبسه وتصـرفاته لدرجـة الخلل ، وأطلق على نفســه لقب الملك **أوبو** ، ووصف مـسكنه ببلاط **أوبو** وحاول أن يتوحـد فى سلوكه مع هذه الشخـصية الوهميـة ، مستـخدماً الخمـور والمخدرات مما أدى إلى انهياره وموته فى سن صغيرة .

الباتا فيزيقية أو فلسفة الحلول الخيالية - أو فلسفة اللافلسفة:

لم يكن **جارى** يؤمن بالفلسفات المتوارثة التى تفسر عالم ما وراء الطبيعة ، وكان يرى العالم ككم مجهول من الظواهر العارضة التى تفتقر إلى المنطق ، لذلك ابتدع فلسفته الخاصة التى أسماها بالباتافيزيقية ساخراً بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية .

وصف **جارى** الباتافيزيقية بأنها : «العلم الذى يشرح منطقة ما بعد الميتافيريقية . . إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية . . ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود ، ونحقق وعياً لا يمكن تحقيقه ، وبها نصل إلى القوانين التى تحكم العوارض والاستثناءات فى الكون بحيث نكتشف العالم الذى يكمل عالمنا التقليدى . . . . إن القوانين التى تحكم العالم التقليدى ماهى إلا استثناءات متكررة أو حقائق عارضة ليست لها حتى ميزة التفرد . . إننا فى الواقع يمكن أن نعتبرها استثناءات استثنائية ».

لقد كان **جارى** يحاول عن طريق فلسفته هذه أن يستشف عوالم جديدة ومناطق وعى جديدة خارج العوالم المنظورة والنظريات الميتافيزيقية التقليدية . وكان فى هذا متأثراً إلى حد كبير بالرمزيين إذ لا يجب أن ننسى أن **جارى** بدأ حياته شاعراً رمزياً تحت جناح المدرسة الرمزية فى الشعر - تلك المدرسة التى بلغت أوج ازدهارها إبان حياته .

ولكن ما يميز **جارى** عن الرمزيين هو افتقاده للإيمان بوجود عالم روحى وراء الظواهر الطبيعية ، تكتسب فيه الظواهر العارضة معناها الكلى وحقيقتها الخالدة ، وكان فى هذا أقرب إلى كتاب العبث منه إلى الرمزيين .

إحياء الباتا فيزيقية بعد الحرب العالمية الثانية :

اجتمع نفر من المعجبين **بالفريد جارى** برئاسة **د. ى. ل. ساندو** بعد الحرب العالمية الثانية وأسسوا ما أسموه **بكلية الباتا فيزيقية** التى أصبحت فيما بعد أكثر الحركات الفكرية فى العالم الغربى إغراقاً فى الغرابة وبعداً عن المألوف .. وجعلوا لها تنظيماً معقداً ، وأرسوا لها قواعد ولوائح مغرقة فى العبثية ، بحيث أصبحت أشبه بنكتة تؤخذ مأخذ الجد . وكان من بين الأعضاء المؤسسين القصاص **ريمو كوينو** والشاعر **جاك بريفير** والرسام **جان دوبوفيه** والفنان **بوريس فيان** و **رينيه كلير** والكاتب المسرحى المعروف **يوجين يونسكو** .

واعترف هؤلاء المؤسسون بأن علم الباتا فيزيقية علم يصعب تعريفه . . بل إن **روجر شاتوك** ، وكان من أعضائها البارزين ، قال : « من التناقض أن نحاول تعريف الباتافيزيقية من خلال أى شئ سوى الباتافيزيقية نفسها . الباتافيزيقية لا تُعّرف إلا بنفسها» . ومضى **شاتوك** ليشبّه إدراك كنه الباتافيزيقية بالنيرفانا فى الفلسفة البوذية - أى لحظة التكشف الصوفى التى لا تُعّرف إلا عن طريق ذكر كل ما هى ليست عليه ! .

لقد كانت الباتافيزيقية هى أقصى رد ضد العلوم الطبيعية أو الفيزيائية ، ونوع الوعى بالحقيقة الذى خلقته تلك العلوم . لقد كان **جارى** يعتقد بأن الحياة فى عالم يسير حسب قوانين ثابتة معلومة ، ويحكمه قانون السببية ، من شأنه أن يشكّل عبئاً ثقيلاً على خيال ووجدان الفنان الحساس ، وكان يؤمن بأن دكتاتورية العلوم الطبيعية أقسى من الدكتاتورية السياسية لأنها تخلق نوعاً من الإحباط الإنسانى ، لأنها دكتاتورية اعتباطية ، لا تملك منطقياً أى حق فى الوجود . وكان يرى أن افتراضات العلوم الطبيعية عن العالم إنما هى نتائج التجارب العلمية - فهى إذن افتراضات مؤقتة تحكمها درجة التقدم العلمى .

لذلك دعت الباتافيزيقية إلى افتراض أن كل ظاهرة طبيعية تمثل قانوناً قائماً بذاته دون أى تعميم - أى أن الباتافيزيقية هى : « علم الخاص . . أو علم القوانين التى تحكم الاستثناء لا القاعدة» (دورية **إفرجرين** - العدد الباتافيزيقيون ١٣ ، «تعريف الباتا فيزيقية»).
لقد قال الباتافيزيقيون أن الظواهر الطبيعية والأفكار الميتافيزيقية تتكرر، وبعضها يتكرر بصورة أكثر من وبعضها الآخر. ولكن هذا التكرار لا يعنى أنها ظواهر ثابتة وليست عارضة. لقد وقعت العلوم الطبيعية فى خطأ جسيم عندما اعتبرت هذا التكرار دليلاً على ثبات الظواهر وأقامت عليه تعميمات وقوانين عامة وعلمية. إن منطقة الوعى الباتافيزيقية تتخطى العلوم الفيزيقية والميتافيزيقية، وفيها تمثل كل ظاهرة وحادثة قانوناً قائماً بذاته. وهذا يعنى أنه لا توجد قوانين

جماعـية ثابتة طبيـعية أو أخلاقـية أو جمالية - هنـاك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر الفردية .

لقد كانت الباتافيزيقية تمثل مرحلة قصوى من مراحل الفوضى الفلسـفيـة . ولكنها بالرغـم من ذلك لم تكن فوضى تسـعى إلى التدمير ، بل فوضى تدعـو إلى المرح والتسامح وتقول أن لكل فرد الحق في سلوكـه الخـاص ، لأن كل فرد ظاهرة منـفردة لاتخـضع لقانون عـام . وتحت لواء الباتافيـزيقية كـما شرحـها دعاتهـا بعد الحـرب العالمية الثانيـة - تتساوى كل الأشياء، وفي نطاق الأبدية ، أو اللازمن ، يتساوى العلم والجـهل ، والجـاد والهزلي ، والمنطق والعبث ، حين تنتفي السببية الحقيقية من كل شئ .

ورغم تسـاوي الأشيـاء ، فـمن الأفضل للفـنان أن يتجـاهل المنطق . . . « إنك عندما تقص قصة مفهومة فإنك تلقى عبئاً على العقل المتلـقي وتفسد الذاكـرة . . . ولكنك عندما تقص قـصة لا تخضع لقـواعد المنطق المألوفة فـإنك تعطي العقل والذاكرة فـرصة للتفكير الخلاق » .

(ألفريد جاري - المسرح الفرنسي منذ تحـرير فرنسا - تأليف م بيجيدر - ١٩٥٩) .

والباتافيزيقية ترفض فكرة البحث عن الحقـيقة إذ أن الحقيقة ما هي إلا فكرة عامـة ، أو مجرد تعميـم ، وتفضل عليها مـا أسماه **جاري** « برحلة عبث واستكشاف ومـغامرة في خضم الأبدية الذي نحيا فيه » . وهي فلسفة ترى بأنه إذا كانت هناك ثمة حقيقة يمكن

الوصول إليها فالطريق الوحيد لها هو من خلال المتناقضات ، وهى فلسفة ترفض كل القيم المتوارثة ، ولكنها لا تدعو للثورة ، ولا تدعو أيضاً للاستسلام ، وهى فلسفة لا تنادى بقيم أخلاقية محددة ، لكنها أيضاً لا تدعو للانحلال ، وهى لا تهدف إلى إصلاح سياسى من أى نوع ، ولكنها أيضاً لا تحبذ الحفاظ على النظم السياسية السائدة . وهى قبل كل شى فلسفة لا تَعِدُ تابعيها بالسعادة ، ولكنها لا تعدهم أيضا بالشقاء .

إن الباتافيزيقية تجسد من خلال عبثيتها المطلقة - أى إنتفاء أى إيمان أو عقيدة أو قيمة منها - تجسد فلسفة العبث أو عبثية الوجود:

« ليس للباتافيزيقية أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما يُعَرفه علم النفس . إن الحياة لا معنى لها . . ومن المضحك أن نأخذها مأخذ الجد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد سوى كل ما هو فكاهى ولا معقول » (دورية **إفرجرين** - ١٣٠٥ - « تعريف الباتافيزيقية ») .

تأثير الباتافيزيقية على يونسكو ومسرح العبث :

لقد كان للباتافيزيقية تأثير كبير على ما يُعرف بمسرح العبث . فالقارئ لأعمال **يونسكو** و**بيكيت** و**أداموف** وغيرهم يدرك أن كل مسرحياتهم ، رغم تباينها ، تستند إلى فكرة أساسية وهى فكرة اللاجدوى ، وايضا إلى فكرة الحلول الخيالية . ففى معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له

ولا تبرير عن طريق حـل خيالى لا يبـرره منطق . ففى **الكراسى** ليوجين **يونسكو** هناك رسالة هامـة يجب أن تصل أشخاصاً غير مـوجودين عن طريق خطيـب أبكم ، وفى مسـرحيـة **فى انتظار جودو** هناك شخصـان ينتظران ثالثاً يمثل لهما نـوعا ما من الحلول يظل طوال المسـرحيـة مجهـولاً - بل إن المشكلة الأسـاسية أيـضا يكتنفـها الغمـوض . وبالطبع ، لا يصل الشخـص الموعود ، بل يصل **بوزو** بالكرباج .

وربما كـان **يونسكو** باعـتبـاره عـضـواً من أعضـاء الكليـة الباتافيزيقيـة المؤسـسين أكثر كاتب يتضح فى مسرحه تأثير **الفريد جارى** والباتافيزيقية على مسرح العبث .

فعندما ظهرت مسرحية **يونسكو** الأولى **المغنية الصلعاء** أسرع رواد السـريالية بالاحـتـفاء بهـا ، وأعلن **فيليب سـوتو وأندريه بريتون** و**بنجامين بيريه** أن السرياليـة قد قُدّر لها اخيراً أن تـنتصر فى المسرح وأن **يونسكو** هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السريالية .

والـدارس لمسرح **يونسكو** لا يمكن أن ينكر وجود ملامح مـن السرياليـة فى أعمـاله . لقد رفـعت السريالية مـن شأن الأحلام ومنطقـة العقل الباطـن التى يمكن أن يُكتشف فـيها الإنسـان بمعناه الكامل . و**يونسكو** يستخـدم الأحلام بكثرة فى مـسرحه ، وهو أيضاً يتبـع أسلوب المسرح السريالى كما ظهر فى الأعمال المسرحية القليلة التى أثمرتهـا الحـركة السريالية - مثـل مسـرحيات **روجيه فيتراك** و **انتونين أرتو** و **ريبيمون ديسانى** (أنظر فصل السريالية)

- ذلك الأسلوب الذى يحافظ على التفاصيل الواقـعية حتى التافه منهـا بدقة شـديدة مع إدخـال عناصـر لا تمت إلى الواقع بصلة ، وتنتمى أساساً إلى عالم الكوابيس .

ورغـم ذلك فـقـد أنكر **يونسكو** صراحـة انتمـاءه للحـركة السرياليـة أو تأثره بها إذ قـال : « لم يحدث أننى انتـميت فى أى وقت إلى هذه المجمـوعة ، ولا انضممت إلى السـرياليين الجدد . وهذا لا ينفى أن أفكارهم أثـارت اهتمـامى » (دوريه **إفرجرين** - ١٦٨٦ - ١٩٥٩/١٢/٢٤) .

لقد بدأ **يونسكو** نشاطه الأدبى ببـعض القصـائد ذات النبرة السريالية الواضحة ، وكان فى هذا متأثراً بـ **ميترلنك** و **فرانسيس جام** . ولكنه كان دائماً يؤكد بأن تأثير السـريالية عليه كان ينحصر فى أنها كانت مجرد قوة حـررته من التقاليد الأدبية الموروثة ، وأنه بعـد ذلك سلك طريقـاً مخـتلفـاً . لقد كـان اعتـراض **يونسكو** الرئيسى عـلى السريالية يتلـخص فى أنها كحـركة فكرية قـصرت جهودها على « فتح الأبواب أمام طوفان اللاوعى . . طوفان الحب والاحلام ، دون أى مـحاولة لضبط وتنظيم المـادة التى نتجت عن هذا فى أعـمال فنيـة تتمـيز بالوضـوح » (**يونسكو - اكتـشاف المسرح**) .

لقـد بُهـر السرياليون بفكرة الهروب إلى عالم الحقيقة الكاملة الكامنة فى اللاوعى بحيث أعمتهم عن الخطر الكامن منذ الأبد فى

الموقف أو الوضع الإنساني. وتصور السرياليون أن استكشاف اللاوعى بصورة تلقائية كاملة هو طريق الخلاص ، وكان هذا فى رأى **يونسكو** خطأ كبيراً . فالفنان لابد وأن يحقق توازناً دقيقاً بين التلقائية وبين ما أسماه بالوضوح الفنى حتى يتحقق لتجربته الفنية الاكتمال المؤثر . ولا يجب أن يغرق الفنان فى عالم الرؤى والأحلام التلقائية بل أن ينتظم هذه الأحلام والرؤى فى شكل فنى واضح منظم يعبر عن رؤية الفنان الشاملة للموقف الانسانى - حتى ولو كان موقفاً عبثياً هزلياً .

يقول **يونسكو** « إننى أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خليطاً من التلقائية والدوافع اللاواعية ، وقدرة على الوصول إلى رؤية واضحة لا تخاف أى شئ يكشف عنه اللاوعى . .

فليسمح الفنان لطوفان اللاوعى بالانطلاق التلقائى ولكن بعد ذلك يأتى دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفنى الناجح » (**اكتشاف المسرح**) .

لم تكن السريالية إذن عنصراً أساسياً فى ميراث **يونسكو** الأدبى باعترافه . . لقد رفض فكرياً نبراتها التفاؤلية السهلة ، ورفض فنياً تلقائيتها الهوجاء . وإذا كان **يونسكو** قد أنكر انتماءه للسرياليين فقد أعلن أنه **يفتخر** ويتشرف بانتمائه للباتافيزيقيين ، بل إنه نشر عدداً غير قليل من أعماله للمرة الأولى فى كراسات ودوسيهات الكلية الباتافيزيقية .

لـم يتأثر **يونسكو** تأثـراً مباشراً يتـخذ صورة التقليد **بألفريد جارى** . لقد استوعب **يونسكو** أفكار **جارى** وفلسفته العبثية وروح الكوميديا التى اعتقد **جارى** أنها الوسيلة الوحـيدة لتناول الحياة فى عبثيتـها المتناهية . لقد رفض **يونسكو** فلسفـة الحلـول السـهلة التى آمن بها السـرياليون ، ورفض روح التفاؤل السـهل التى تغلغلت فى هذا التـيـار - ذلك التفـاؤل الذى كـان يسـتند إلى الإيمان بأن الحقيقة (وهى صنو الخـلاص) تكمن فى استكشاف الفنان لحياتـه الداخلية اللاوعـية ، والتصـافـى معهـا فى تلقائية، ونبـذ العالم العقلانى التقليدى . إن أعمال **يونسكو** تعكس بوضوح ميله لفلسفة «ما بعد اللاوعى وما بعد الميتافيزيقية » - أى فلسفة الحلول الخيالية أو اللا حلول . لقـد كـان **يونسكو** يعتـقـد مثـل **جـارى** بعبثية محاولة البحث عـن الحقيقة ، وغالباً مـا كـانت مثل تلك المحاولة تـؤدى فى مسرحياته - مثل مسرحية **القاتل** - إلى طريق مسدود : وهو الموت . ففـى هذه المسرحيـة يحاول **بيرانجيه** أن يكتشف حقـيقـة تلـك المديـنة الفـاضلة التـى وصلت إلى جـميع الحلول لجميـع المشاكل ، حـتى مشكلة المطر ، والتى لم تبق فـيهـا سوى مشكلة واحدة هى الموت . وينتهى بـه البـحث إلى طريق يعترضه كائن لا يقبل من **بيرانجيه** أية تبريرات فلسفية أو أخلاقية أو قانونية أو اجتماعية أو عقلانية لعدم قتله .

ويتنهى الأمـر بمقتل **بيرانجيه** . ويظل لغـز الموت يخـيم على المدينة الفاضلة .

لقد انـتفع **يونسكو** بالكثـير من عناصر الســرياليـة ، ولكن الأرضية الفلســفية لأعماله كـانت تدين بالفضل **لألفريد جارى** و **الباتافيزيقيين** .

مسرح العبث

بين صمويل بيكيت وهارولد بنتر

إرتبط التيار المسرحى الذى أطلق عـليه الناقد البريطانى **مارتن إسلن** إسم **مسرح العبث** (فى كتـابه الشهيـر الذى يحمل نفس العنوان) باسم الـكاتب المسـرحى الأيرلندى **صمويل بيكيت** ، وخاصة مسرحيـته الأولى الشهيرة **فى انتظار جودو** ، التى تُعـد النموذج الأولى لهـذا الضرب من المسرح ، والتى أحدثت ضـجة هائلة فى الأوساط المسـرحية الأوروبيـة حين عُرضت لأول مرة فى باريس عـام ١٩٥٣ . وفى هذه المسـرحيـة تبلورت الملامح الفنيـة والفكرية لهـذا النوع المسـرحى الجديد بـصورة حـادة واضحـة ، وكشـفت عن أصولهـا فى الفلسفـة الوجودية والفكر السـيريالى ، وعن رؤيـة عبثـية قـاتمة للوجود الإنسانى تخلو من الجلال المأساوى ، وتتخذ مـن السخرية المريـرة والفكاهة السوداء أسلوباً لها .

لقد أدرك **بيكيت** أن الرؤية العبثية رؤية عدمية تؤدى بالضرورة إلى انتفاء القول والفعل من الحياة ، وكذلك من المسرح - باعتباره تصويراً وتفـسيراً استـعارياً للحيـاة . لذلك يلحظ المتتبع لأعـماله الدرامية - سواء تلك التى كتبهـا للمسرح أو للأذاعة أو السينما أو التليفزيون - أن هذه الأعمال الدرامية تتقلص فى أحجامها تقلصاً إطرادياً مع مرور الوقت حـتى لاتكاد تشغل سوى بضع صـفحات

قليلة ، بل وأحياناً صفحة واحدة . فمسرحيته المسماه **النفس** مثلاً (١٩٦٩) طولها نصف صفحة ، ولا تستغرق عند العرض سوى خمس دقائق فقط ، وتخلو تماماً من الشخصيات والأفعال البشرية واللغة . وفى هذه المسرحية يرتفع الستار مع أصوات أنفاس لاهثة تتردد وصرخة إنسانية ، ليكشف عن مسرح خاوى ، تنتشر فوقه أكوام من القمامة . وبعد خمس ثوانى يبدأ الستار فى الهبوط تدريجياً مع صوت أنفاس متحشرجة تعقبها صرخة . وعند ذلك ينتهى العرض . ويقصد **بيكيت** بهذه المسرحية أن يقدم استعارة مرئية مكثفة ، تختزل معنى الحياة الإنسانية كما يراها فى صورة مجسّدة .

وفى مسرحية أخرى بعنوان **لست أنا** (١٩٧٢) لا يرى المشاهد على المسرح سوى فم ممثلة تُسلّط عليه الأضواء ، وهو يلقى بمونولوج لاهث قصير هو كل المسرحية ، فكأن الممثلة قد تحولت إلى فم لا يرتبط بجسد حى أو بالوجود . وكان **بيكيت** قد اختزل أجساد ممثليه فى مسرحية سابقة (عام ١٩٦٣) أسماها فقط **المسرحية** فوضع الشخصيات (وهم رجل وامرأتان) داخل آنية فخارية كبيرة لا تظهر منها سوى رؤوسهم ، ويلقى كل منهم بمونولوجه الخاص دون أن يوجهه لأحد ، وتتقاطع المونولوجات لتكشف فى النهاية عن حتمية انعدام التواصل بين البشر .

وتبلغ عدمية **بيكيت** الفكرية أقصى درجاتها فى تلك المسرحيات التى ينفى فيها اللغة تماماً ليركز على وحدة الإنسان فى

الوجود فى كون يناصبه العداء ، وعلى عجزة التام عن الفعل . وقد فضلت أن أسوق للقارئ هنا نموذجاً من تلك المسرحيات القصيرة التى تجسد هذه الرؤية العبثية ، وهو أحد نصين نشرهما بيكيت تحت عنوان **بلا كلمات** عام ١٩٥٧ ، فهو نص يبدأ بنفى الكلمة وإنكارها ، وينتهى بانتفاء القدرة على الفعل عند إدراك اللاجدوى .

ويبين هذا النص أن **بيكيت** قد وصل بالتشكك فى قدرة اللغة على إحداث التواصل الإنسانى . وفى فعاليتها كأداة تفكير فى عالم يخلو من المعنى ، إلى نقطة النفى الكامل لوجودها - أى إلى نقطة الصمت المطبق . وهو هنا يوظف شكلاً مسرحياً معروفاً هو « المايم » أو التمثيل الصامت ، توظيفاً جديداً إذ يجعله أداة تعبير بليغة عن كفره باللغة فى إطار عبثية الوجود .

وهذا النص ، على قصره ، يقدم للقارئ بتركيز شديد المحاور الأساسية فى مسرح العبث رؤيةً وأسلوباً فنياً ، وهى المحاور التى نوجزها فيمايلى :

١- الاغتراب التام للإنسان ، ووحدته فى كون يناصبه العداء، ويبدو وكأنه ينكر عليه حق الوجود . فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة ، لامنتمية ، لفظتها الحياة . وهو يضع هذه الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادى والمعنوى ينتهى باستسلامها فى قنوط .

٢- فكرة اللاجدوى التى تسيطر على كل شئ . فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التى يقوم بها الإنسان ، وكل الخبرات التى يكتسبها ، مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها، ما هى فى حقيقة الأمر سوى « العاب » تسلية لا طائل من ورائها، ولا تغير من شئ ، وفائدتها الوحيدة هى قطع الوقت ، وقتل الملل ، فى انتظار خلاص لا يجئ ، فى الرقعة الجدباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه ، وموت كثيراً ما يستعصى عليه ، وإذا جاء لا يمثل خلاصاً أو مولداً جديداً بل يمثل العدم الكامل .

٣- ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة فى مسرح العبث . إن اللغة فى مسرح العبث ، وفى مسرحيات **بيكيت** خاصة ، تصبح مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذى يلف الإنسان فى وحدته الوجودية . فالإنسان فى مسرح العبث يتكلم لا لشئ سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل ، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله .

٤- محاكاة أسلوب السينما الصامتة - وخاصة أفلام **تشارلى تشابلن** و **بستر كيتون** - فى ترجمة الرؤية العبثية إلى تشكيل مسرحى . إن البطل فى هذه الأفلام يظهر دائما شريداً مغترباً ، وعرضةً لعدوان المجتمع والحياة ، بل والقوى الطبيعية . ففى أحد أفلام **بستر كيتون** - على سبيل المثال - تهب عاصفة هوجاء تقتلع الأشجار والبيوت ، ووسط هذه العاصفة الرعناء يجرى البطل

محاولاً الهرب من قسوة العاصفة وأيضًا من عدد من البشر يطاردونه للنيل منه . ولم يكتف القدر بابتلائه بهؤلاء المطاردين ، بل جعل الأشجار الطائرة فى مهب الريح تغير مسارها هى الأخرى لتطارده عن عمد لتُلحق به الأذى .

لقد اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامتة فكرة البطل الشريد ، واقتبس أيضًا أسلوبها المميز فى تقديم موقف تختلط فيه عناصر البؤس الشديد بالقسوة البالغة وبالكوميديا الفاقعة ، ويحمل فى طياته تعليقًا حزينًا على وضع الإنسان فى الكون .

وفى أيدى كتاب العبث تكثف العنصر المأساوى فى هذا الشكل الفنى حيث أصبح الأسلوب الفنى المميز لمسرح العبث هو ما يمكن أن نسميه بالهزلية الفلسفية السوداء .

٥- الاعتماد على الاستعارة المسرحية المجسدة : فمسرح العبث مسرح شعرى ، يقدم رؤية كليّة لارؤية تحليلية ، ويتوسل بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤيته . ولكنه يختلف عن المسرح الشعرى المعهود فى كفره باللغة المنطوقة ويستعيض عنها بلغة التجسيد المسرحى. إن الاستعارة الشعرية فى مسرح العبث تتجسد فى تشكيل فنى محسوس على خشبة المسرح، بل إن كل مسرحية جيدة فى هذا التيار يمكن وصفها بأنها استعارة شعرية مرئية مجسدة. لهذا نجد أن المنظر فى مسرح العبث، وكل تغيير يطرأ عليه، وكل جزئية تضاف إليه ، لا يقل أهمية عن حركات الممثلين أو الكلمات المنطوقة . لقد استبدل مسرح العبث بشعر الكلمة شعر الحركة

والتجسيد المسرحى فى الديكور بحيث جعل الديكور المسرحى أداة تعبير درامية - شعرية أساسية، وجزءًا لا يتجزأ من الحدث المسرحى. ولم يعد الديكور فى هذا النوع من المسرح مجرد حلية ، أو إطاراً يحتوى الحدث واقعيًا أو رمزيًا ، بل لم يعد انعكاساً تشكيلياً للحدث يؤدى وظيفة التكثيف للمعنى، بل أصبح الديكور عنصراً إيجابياً فى الصراع الدرامى لا يكتمل معنى الحدث دونه كما سيتضح للقارئ من النص الذى نقدمه هنا .

المسرحية

- المنظر صحراء . إضاءة باهرة .
- يُلقى برجل من الجناح الأيمن للمسرح إلى منتصف الخشبة حيث يقع متكوراً . يهب الرجل واقفاً لتوه . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانباً ، ويستغرق فى التفكير .
- ينبعث صفير من الجناح الأيمن .
- ينتبه الرجل ويفكر . يتجه إلى الجناح الأيمن .
- يُقذف به فوراً مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع . يهب واقفاً فى الحال . ينفض الغبار عن ملابسه . يستدير جانبا ، ويستغرق فى التفكير .
- ينبعث صفير من الجناح الأيسر .
- ينتبه الرجل ويفكر . يتجه إلى الجناح الأيسر .
- يُقذف به فى الحال مرة أخرى إلى منتصف المسرح حيث يقع

- يهب واقفا فى الحال . يستدير جانباً . ويستغرق فى التفكير .

- ينبعث صفير من الجناح الأيسر .

- ينتبه الرجل ويفكر . يشرع فى الاتجاه إلى الجناح الأيسر . يتردد . يغير رأيه . يتوقف . يستدير جانباً . ويستغرق فى التفكير .

- تهبط شجرة من أعلى المسرح وتستقر على الأرض . بالشجرة فرع واحد على ارتفاع ثلاثة ياردات من الأرض . أعلى الشجرة يوجد عدد من جريد النخل يُلقى بدائرة من الظل أسفلها .

- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يلمحها .

- ينتبه الرجل ويستدير . يلمح الشجرة - يتجه إليها ويجلس فى ظلها - يتأمل كفيه .

***

- يهبط من أعلى المسرح مقص كبير ويستقر أمام الشجرة على ارتفاع ياردة واحدة من الأرض .

- الرجل مستغرق فى تأمل كفيه ولا يلمحه .

- ينبعث صفير من أعلى .

- ينتبه الرجل . يلمح المقص . يلتقطه ويشرع فى تقليم أظافره .

- تطوى الشجرة جريد النخل أعلاها كما تُطوى المظلة . وتختفى

دائرة الظل .

- يسقط المقص من يد الرجل ويستغرق فى التفكير .

***

- يهبط من أعلى المسرح إبريق صغير عليه لافتة كبيرة تحمل كلمة « ماء » فى حروف بارزة . يستقر الإبريق على ارتفاع ثلاث ياردات عن الأرض .

- ينبعث صفير من أعلى .

- ينتبه الرجل . يلمح إبريق الماء . يفكر . ينهض من جلسته ويتجه إلى حيث الإبريق ويقف أسفله . يحاول جاهداً أن يمسك به ، ولكن دون جدوى . ييأس من المحاولة - يتوقف - يستدير جانبا . ويستغرق فى التفكير .

***

- يهبط من أعلى المسرح مكعب كبير ويستقر على الأرض .

- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .

- ينبعث صفير من أعلى .

- يستدير الرجل ويلحظ المكعب . يتأمل إبريق الماء . يفكر . يذهب إلى المكعب . يرفعه ، ويحمله ويضعه أسفل إبريق الماء . يختبر ثبات المكعب . يعتليه . يحاول جاهداً الإمساك بالإبريق ولكن دون جدوى . يهبط ويحمل المكعب إلى مكانة

الأول . يستدير جانبًا ، ويستغرق في التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح مكعب أصغر من الأول ويستقر على الأرض .
- الرجل مستغرق في التفكير ولا يراه .
- ينبعث صفير من أعلى .
- يستدير الرجل ، ويلمح المكعب الثانى . يتأمله ثم يتأمل الإبريق .
- يتجه إلى المكعب الثانى ويرفعه إلى حيث إبريق الماء . يضعه أسفل الإبريق . يختبر ثباته . ثم يعتليه . يحاول جاهدًا الإمساك بالإبريق ولكن دون جدوى .
- يهم برفع المكعب الثانى والعودة به إلى مكانه الأصلى. يتردد. يغير رأيه . يتجه إلى المكعب ويرفعه . يحمله إلى حيث المكعب الثانى ويضعه فوقه . يختبر ثباتهما ثم يعتليهما. ينهار المكعبان ويقع الرجل الذى يهب واقفًا فى الحال وينفض الغبار عن ملابسه . ويستغرق فى التفكير .
- يرفع الرجل المكعب الصغير ويضعه فوق المكعب الكبير . يختبر ثباتهما ثم يتعليهما . وفى اللحظة التى يوشك فيها أن يلمس إبريق الماء يرتفع الابريق إلى أعلى بحيث يصبح بعيدًا عن متناوله يديه .

- يهبط الرجل . يفكر . يعود بالمكعبين إلى حيث كانا فى بادئ الأمر واحداً تلو الآخر . يستدير جانبا . ويستغرق فى التفكير .

- يهبط من أعلى المسرح مكعب ثالث أصغر من الثانى ويستقر على الأرض .

- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .

- ينبعث صفير من أعلى .

- ينتبه الرجل ويستدير . يلمح المكعب الثالث . يتأمله . يفكر . ولكنه يستدير جانباً مرة أخرى ويستغرق فى التفكير .

- يرتفع المكعب الثالث ، ويختفى أعلى المسرح .

***

- يهبط من أعلى المسرح بجوار إبريق الماء حبل به عقد لتسهيل التسلق .

- الرجل مستغرق فى التفكير ولا يراه .

- ينبعث صفير من أعلى .

- ينتبه الرجل ويرى الحبل . يفكر . يذهب إلى الحبل ويتسلقه . وإذ يوشك على الإمساك بإبريق الماء يتدلى الحبل إلى أسفل بحيث يعود بالرجل مرة أخرى إلى الأرض .

- يفكر الرجل . ينظر حوله باحثاً عن المقص الكبير .

يـراه . يلتقـطه ويعـود به إلى الحبل ويشرع فى قصه ليقلل من طوله .

- بينمـا هو ممسك بالحـبل يرتفع الحبل إلـى أعلى فجـأة حامـلاً الرجل معه . يتدلى الرجل من الحبل برهة حتى ينجح فى قصه ويسقط على الأرض ، ويسقط المقص من يده . ينهض الرجل واقفاً . وينفض الغبار عن ملابسه ، ثم يستغرق فى التفكير .

- يرتفع الحبل الى أعلى سريعا ويختفى .

***

- يحاول الرجل أن يصنع مـن الجزء المتبقـى لديه من الحبل دائرة يصطاد بها إبريق المياه من بعد .

- بمجـرد أن يشرع فى محـاولة اصطيـاد الإبريق بالحـبل يرتفع الإبريق إلى أعلى ويختفى فى الحال .

- يستدير الرجل جانباً ويستغرق فى التفكير .

***

- يلتقط الرجل الحبل ويتجه إلى الشجرة . يتأمل فرعها .

- يستدير ويتأمل المكعبين ، ثم ينظر مرة أخرى إلى الفرع . يضع الحبل على الأرض ويذهب فيحمـل المكعب الصغير . يتردد . يغير رأيه . يضع المكعب الكبير على الأرض ثم يضع المكعب الأصغر فوقه . يختبر ثباتهما ، ثم ينحنى ليلتقط الحبل .

- في هذه اللحظة تطوى الشجرة فرعها بحيث يلتصق بجذعها .

- ينهض الرجل وبيده الحبل . يرى ما حدث للفرع .

- يسقط الحبل من يده . ويستغرق فى التفكير .

- يحمل المكعبين إلى حيث كانا واحداً تلو الآخر . يعود ويتلقط الحبل . يذهب به حيث وضع المكعبين . يطويه بدقة ، ويضعه على المكعب الصغير .

- يستدير جانباً ويفكر .

***

- ينبعث صفير من الجناح الأيمن .

- يفكر الرجل . يذهب إلى الجناح الأيمن .

- يُقذف به فى التو إلى منتصف المسرح حيث يقع . ينهض فى الحال. وينفض الغبار عن ملابسه ، ويستدير جانباً، ويفكر .

- ينبعث صفير من الجناح الأيسر .

- يظل الرجل ساكنا يفكر .

***

- يتأمل الرجل كفيه . ينظر حوله باحثاً عن المقص . يراه . يتجه إليه ويلتقطه . يشرع فى تقليم أظافره . يتوقف . يفكر. يتحسس شفرة المقص بأصابعه. يذهب إلى المكعب الصغير ويضع المقص فوقه . يستدير جانبًا . يفتح ياقة قيمصه ويحرر

رقبته ويتحسسها .

- يرتفع المكعب الصغير إلى أعلى المسرح حاملاً معه الحبل والمقص ويختفى .

- يستدير الرجل ليلتقط المقص . يرى ما حدث .

- يستدير جانباً ويستغرق فى التفكير .

- يتجه الرجل إلى المكعب الكبير ويجلس فوقه .

- يرتفع المكعب إلى أعلى ملقيًا بالرجل على الأرض ويختفى أعلى المسرح .

- يظل الرجل راقدًا على جنبه على الأرض حيث وقع ، وجهه للمتفرج ويشخص ببصره .

***

- يهبط إبريق الماء مرة أخرى من أعلى المسرح ويستقر على بعد بضعة أقدام من حيث يرقد الرجل .

- يظل الرجل ساكناً .

- ينبعث صفير من أعلى .

- لا يحرك الرجل ساكناً .

- يتدلى إبريق الماء أكثر ويتراقص حول وجهه .

- لا يحرك الرجل ساكناً .

- يرتفع الإبريق ويختفى أعلى المسرح .

- يعود فرع الشجرة إلى وضعه الأفقى الطبيعى الأول ، وتتفتح قمة الشجرة ، وتعود دائرة الظل .

- ينبعث صفير من أعلى .

- لا يحرك الرجل ساكناً .

- ترتفع الشجرة وتختفى أعلى المسرح .

- يتأمل الرجل كفيه .

*** ســـتار ***

***

يرى العديد من النقاد أن المؤلف المسرحى الإنجليزى **هارولد بنتر** هو الامتداد الطبيعى لمسرح **بيكيت** الذى يكشف صعوبة التواصل بين البشر ، بل واستحالته ، وعجز اللغة عن عبور الحواجز بينهم ، ويصورها كوسيلة للاخفاء والتمويه ، أو لدرء غائلة الصمت الموحش الذى يحيط بالإنسان ، تعطيه وهماً بالتواصل بينما هى فى الحقيقة تعمق من إحساسه بالعزلة والوحشة ، لذلك أصبحت فترات الصمت التى تتخلل الحوار بين الشخصيات فى أعمال **بنتر** الدرامية ملمحاً مميزاً لمسرحه ، وتحول الحوار الدرامى فى هذه الأعمال إلى عملية تعرية للإكليشيهات اللغوية التى يتكون منها الحديث اليومى بين البشر - تلك

الإكليشيهات التى سخر منها يوجين يونسكو بعنف وضراوة فى هزليته العبثية المسماة المغنية الصلعاء .

لكن هارولد بنتر رغم تأثره بمسرح بيكيت ، واعترافه الصريح بهذا التأثير ، يختلف عن بيكيت فى ملمح هام : لقد رفض بنتر - على العكس من بيكيت - أن يتخلى عن الإطار الواقعى الخارجى فى أعماله ، ونسج دراماته من التناقض الحاد بين عقلانية الواقع الظاهرية وبين جوهره العبثى . بل إن بنتر فى مرحلته الأخيرة قد حول مسرح العبث إلى أداة للاحتجاج السياسى الهادئ ، وذلك حين تناول اللغة ليس فقط باعتبارها أداة عقيمة توهم الإنسان بالتواصل مع الآخر ، بل باعتبارها أيضاً أداة قهر وتسلط . وتجلى هذا التوظيف السياسى للرؤية العبثية للغة فى أبلغ صورة فى واحدة من أخر مسرحياته -- وهى مسرحية بالغة القصر ، لا يستغرق عرضها سوى ٢٠ دقيقة ، واسمها لغة الجبل (١٩٨٩) .

وقد فضلت أن أورد للقارئ هذا النص القصير هنا كنموذج للتطور السياسى الذى طرأ على مسرح العبث .

ولعل أول ما يلفت انتباه المتتبع لمسرح بنتر فى هذا النص هو وجهه السياسى الصريح الهادف أولاً ، ثم سياسة الاختزال الصارم ، والتكثيف الشديد والتقطير الدقيق التى انتهجها المؤلف - تلك السياسة التى جعلت العرض يستغرق أقل من النصف ساعة على خشبة المسرح . ورغم أن النقد السياسى قد شكل دائمًا بعداً هاماً

مضمراً فى مسرح بنتر منذ البداية - أى منذ أن كتب مسرحية حفلة عيد الميلاد عام ١٩٥٧ وحتى الآن - إلا أنه لم يطف إلى السطح بهذا الوضوح وهذه الصراحة حتى الآن ، وربما كان السبب فى هذا انغماس بنتر فى نشاط منظمة العفو الدولية فى السنوات الأخيرة . ورغم أن مسرحيات بنتر قد تميزت بالاقتصاد والكثافة والقصر منذ البداية - شأنه فى ذلك شأن الغالبية العظمى من مؤلفى المسرح الطليعى الغربى المعاصر - إلا أنه بالغ فى الاقتصاد المسرحى هذه المرة فجاء القصر الشديد للعرض ملفتًا للنظر ومثيراً للتعليقات .

وتنطلق المسرحية ، كما يدل عنوانها ، من اللغة - لا كموصل أو وسيلة تعبير وتواصل فقط ، بل باعتبارها موضوعًا شائكًا وساحة صراع ضارى . فاللغة هنا تتبدى فى مفهوم حديث كسلاح تسلط وهيمنة وحقل صراع أيديولوجى . وغنى عن القول أن هذا المفهوم يتسق مع ، بل وينبثق من النظرات الحديثة فى طبيعة الثقافة واللغة كما طرحها المفكر الفرنسى ميشيل فوكوه والناقد الروسى ميخائيل باختين وغيرهم .

لقد قال الناقد الايرلندى الثورى تيرى إيجلتون - مستلهما آراء الناقد الإيطالى الماركسى أنطونيو جرامشى - فى معرض الحديث عن طبيعة الثورة وضرورة انتقال عملية التنوير من المواصفات المادية إلى المواصفات اللغوية ، أى إلى طرائق التفكير والتعبير وتفسير العالم - قال إيجلتون :

« إن الثورة التى تنجح فى تبديل انماط الإنتاج والعلاقات الإجتماعية وتفشل فى تغيير أنماط الحديث والأساليب الفنية ، بل وأسلوب العمارة ، تظل فى أساسها ثورة ناقصة لم تكتمل » .

لقد جعل بنتر من حرمان أهل الجبل من الحديث بلغتهم ، وإجبارهم على تبنى لغة أخرى ، رمزاً جامعاً شاملاً للقهر فى شتى تجلياته ، فحول اللغة إلى حقل صراع سياسى ، والصوت البشرى إلى طاقة ثورية إذا اختار التحدى .

ورغم أن بعض النقاد قد عابوا على النص قصره الشديد ، إلا أن السياسة الفنية التى انتهجها المؤلف - سياسة اختزال الجملة المسرحية إلى أقصى درجة وتكثيفها شعريًا - هذه السياسة أنتجت نصا موحياً ، عميق التأثير، تمثل كل لوحة فيه رؤية كابوسية لا تخلو من جمال سيريالى، تستنهض من أعماق ذاكرة التاريخ رؤى مماثلة ، تتردد فى دهاليز الوعى كرجع الصدى، كما تتردد صرخة الفتاة فى الظلام فى اللوحة الثالثة المعنونة « صوت فى الظلام » .

مسرحية لغة الجبل

الشخصيات :

فتاة

امرأة عجوز

جاويش

حارس أول

سجين

رجل يرتدي غطاء رأس يكاد يخفي وجهه

حارس ثاني .

- ا -

سور السجن

طابور من النسوة . إمرأة عجوز تحتضن إحدى يديها بالأخرى وتهدهدها ، بينما ترقد سلتها على الأرض عند قدميها . تقف بجوارها فتاة تلف ذراعها حول كتفيها .

يدخل الجاويش يتبعه الضابط .

الجاويش : **(مشيرا إلى الفتاة)** . الاسم ؟

الفتاة : أعطينا أسماءنا من قبل .

الجاويش : الاسم ؟

الفتاة : أعطينا أسماءنا من قبل .

الجاويش : الاسم ؟

الضابط : **(إلى الجاويش)** كفى ! **(إلى الفتاة)** هل لديك شكوى ؟

الفتاة : عضوها .

الضابط : من ؟

(وقفة)

من ؟ عضوا من ؟

الفتـاة : هذه المرأة .. نهشـوا يدها . أنظر .. عضـوا يدها ..
أترى الدم ؟

الجاويش : ما اسمك ؟

الضابط : اخرس .

(يتجه إلى المرأة العجوز)

ماذا حدث ليدك ؟ هل عض احد يدك ؟

(ترفع المرأة يدها على مهل. يتأملها الضابط عن قرب)

من فعل ذلك ؟ من عضك ؟

الفتاة : أحد كلابكم .

الضابط : أيهم ؟

(وقفه)

أيهم ؟

(وقفه)

أيها الجاويش .

(يتقدم الجاويش إليه)

الجاويش : أفندم .

الضــابط : انظر إلى يدِ هذه المرأة . اعتــقد أن الإبهــام يوشك أن ينفصل عن الكف . (إلى المرأة) من فعل ذلك ؟

(المرأة تحملق فيه دون رد)

الفتاة : كلب ضخم .

الضابط : ما اسمه ؟

(وقفه)

الضابط : ما اسمه ؟

(وقفه)

ما اسمه ؟

(وقفه)

كل كلابنا لهــم أسماء نناديهم بهــا . يعطيهـم أباؤهم أســماء فتصــبح أسماءهم . وقبل العض على كل كلب أن يذكــر اسمه . هذا إجراء رسمى .. عليهم أن يذكــروا أسماءهم قبل العض . ما اسمــه ؟ لو أنك قلت لى أن واحدًا من كــلابنا قد عض هذه المرأة دون أن يذكر اســمه أولاً فــسوف أعــدمه رميًا بالــرصاص .. فى الحال .

(صمت)

والآن . انتباه . صمت وانتباه . أيها الجاويش .

الجاويش : أفندم .

الضابط : استقبل الشكاوى .

الجاويش : الشكاوى ؟ هل لدى أحد شكاوى ؟

الفتاة : قالوا لنا أن نأتى إلى هنا فى التاسعة صباحاً .

الجاويش : فعلا . صحيح . التاسعة صباحًا . بالضبط وما الشكوى ؟

الفتاة : جئنا فى التاسعة صباحًا ، والساعة الآن الخامسة . انتظرنا على أقدامنا ثمانى ساعات كاملة فى الجليد . وأطلق رجالك علينا الكلاب ليرعبونا ، وعض أحدهم هذه المرأة .

الضابط : وما اسم هذا الكلب .

(ترمقه الفتاة برهة)

الفتاة : لا أعرف اسمه .

الجاويش : بعد إذنك يا سيدى ؟

الضابط : تفضل .

الجاويش : إن أزواجكم وأبناءكم وآباءكم . . هؤلاء الرجال الذين تنتظرون رؤيتهم ليسوا سوى فضلات وقاذورات . إنهم أعداء الدولة . حثالة .

الضابط : والآن . . انصتوا إلى جيداً . يا أهل الجبل أتسمعوننى ؟ لقد ماتت لغتكم . مُنع استخدامها وتداولها . ليس من المسموح

الحديث بلغة الجبل هنا . إياكـم والحديث بها مع رجالكم . ممنوع . مفهـوم ؟ استخدامـها ممنوع . . جريمة يعاقب عليـها القانون . عليكم باستخدام لغـة العاصمة . إنها اللغة الوحـيـدة المسموح بها هنـا . والويل لكم إذا تكلمتم بلغة الجبل هنا . ستتعرضون لأشد العقاب . هذا مـرسوم عسكرى . إنه القانون . لغـتكم ممنوعة . ماتت .

استخدامها ممنوع . . لم يعد لها وجود . هل هناك أسئلة ؟

الفتاة : أنا لا أتحدث لغة الجبل .

(صمت . الضـابط والجاويش يدوران حولها بتـمهل . يضع الجاويش يده على مؤخرتها)

الجاويش : بأى لغة تتحدثين إذن ؟ بأى لغة تتحدث أرادفك ؟

الضابط : أيها الجاويش . إحذر . هؤلاء النسوة لسن مذنبات . . تذكّر هذا .

الجاويش : أتعنى يا سيدى أنهن بلا خطيئة ؟

الضابط : لا . . لا . . بالطبع ليس هذا ما أعنيه .

الجاويش : هذه الأنثى تتفجر بالخطيئة . . تتواثب بها .

الضابط : انها لا تتكلم لغة الجبل .

(تبتعد الفتاة عن الجاويش وتستدير لتواجه الرجلين)

الفتاة : إسـمى سارة جونسون وقـد حضرت لزيارة زوجى . هذا

حقى . أين هو ؟

الضابط : أرينى أوراقك .

(تناوله ورقة . يفصحها ويستدير إلى الجاويش)

أنه ليس من أهل الجبل .. لا ينتمى إلى هذه المجموعة .

الجاويش : ولا هى . اظنها من معشر المثقفين أولاد الكلب .

الضابط : لكنك قلت إن أردافها تهتز .

الجاويش : أكثر الأرادف اهتزازاً هى الأرادف المثقفة .

(ظلام)

- ٣ -

حجرة الزوار

(يجلس أحد السجناء، وتجلس أمامه المرأة العجوز ، وإلى جوارها المقطف ، ويقف خلفها أحد الحراس .

السجين والمرأة يتحدثان بلهجة ريفية واضحة) .

(صمت)

المرأة : أحضرت معى خبزاً .

(يلكزها الحارس بعصاه)

الحارس : ممنوع . هذه اللغة ممنوعة .

(تنظر إليه المرأة فليكزها مرة أخرى)

ممنوع . (**إلى السجين**) إخبرها أن عليها أن تتحدث بلغة العاصمة .

السجين : انها لا تعرفها .

(صمت)

لا تعرفها .

(صمت)

المرأة : أحضرت أيضا تفاحاً .

(يلكزها الحارس بعصاه صائحًا)

الحارس : ممنوع . قلنا ممنوع ممنوع . يا إله السموات ! الا تفهم المرأة ما أقول ؟!

السجين : لا .

الحارس : حقا ؟!

(منحنيًا فوقها)

ألا تفهمين كلامى ؟

(ترفع إليه عينيها وتحملق فيه)

السجين : أنها عجوز . لا تفهم .

الحارس : لست مسئولاً عن هذا .

(يضحك)

لست مسئولاً .. أتسمع ؟ ودعـنى أخبرك بشئ آخر . لدى زوجة وثلاثة أطفال . أما أنتم فلستم سوى كومة من القاذورات .

(صمت)

السجين : لدى زوجة وثلاثة أطفال .

الحارس : لديك ماذا ؟

(صمت)

لديك ماذا ؟

(صمت)

ماذا قلت ؟ لديك ماذا ؟

(صمت)

ماذا لديك ؟

(يتناول سماعة التليفون ويدير القرص مرة واحدة)

سيدى الجاويش ؟ أنا فى الحجرة الزرقاء .. أجل .. رأيت أن من واجبى أن أبلغك أن لدينا هنا مهرج .

(تخفت الإضاءة إلى النصف ويجمد المنظر بينما يدور الشريط الصوتى التالى) :

صوت المرأة العجوز : طفلك الرضيع ينتظرك .

صوت السجين : عض الكلاب يدك .

صوت المرأة العجوز : كل الناس فى انتظارك .. كلهم .

صوت السجين : عض الكلاب يد أمي .

صوت المرأة العجوز : سنستقبلك استقبالاً رائعًا حين تعود . الكل في انتظارك . . كلهم ينتظرون عودتك . كلهم يشتاقون لرؤيتك.

(تعلو الإضاءة مرة أخرى . يدخل الجاويش)

الجاويش : أين هذا المهرج ؟

(اظلام)

-٣-

صوت فى الظلام

صوت الجاويش : من هذه المرأة ؟ ما الذى أتى بهذه المصيبة إلى هنا ؟ من سمح لتلك الداعرة بالمرور هذا الباب ؟

صوت الحارس الثانى : إنها زوجته .

(إضاءة تكشف دهليزاً به رجل يرتدى غطاء رأس يكاد يخفى وجهه تمامًا ، ويستند على ذراعى الجاويش والحارس . تقف الفتاة على مبعدة منهم تحملق فيهم)

الجاويش : ما هذا ؟! أنحن فى حفل استقبال يا أولاد الكلب ؟ أين الشامبانيا إذن ؟ لماذا لا تحضروا الشامبانيا للسيدة المبجلة يا أولاد الكلاب ؟!

(يذهب إلى الفتاة)

أهلا يا سيدتى . عفوا . خطأ إدارى . آسف . لم يكن ينبغى أن يدخلوك من هذا الباب . لا أكـاد أصدق ! سيـدفع من فعل هذا ثمنًا غاليًا . على أى حال . هـل من خدمة أقدمهـا لك يا سيدتى العزيزة - كما كانوا يقولون فى الأفلام ؟

(تخفت الإضاءة إلى النصف ويجـمد المنظر بينما يدور الشريط الصوتى التالى) :

صوت الرجل المُغطى الرأس : أتاملك فى نومك ، فتفتحين عينيك وتنظرين إلى وتبتسمين .

صوت الفتاة : فتبتسم . أفتح عينى وأراك فابتسم .

صوت الرجل : نركب قارباً على البحيرة .

صوت الفتاة : فى الربيع .

صوت الرجل : أضمك إلى صدرى فتشعرين بالدفء .

صوت الفتاة : أفتح عينى وأراك فابتسم .

(تعلو الإضـاءة . يسقط الرجل على الأرض وتصـرخ الفتاة) .

الفتاة : تشارلى !

(يفرقع الجـاويش أصابعه . يسحب الحـارس الجثة إلى الخارج)

الجاويش : أجـل . . لم يكن ينبغى أن تدخلى من هذا الـباب . لابد أنها غلطة الكمبـيوتر فهو مصاب بفـتق مضاعف . لكن . . إسمعى . . إذا كنت تبغين أية معلومات عن أى جانب من جوانب

الحياة هنا .. هناك رجل يتردد على المكتب كل ثلاثاء بانتظام .. إلا إذا أمطرت . أنه يُلم بهذا الموضوع إلماماً تاماً فهو موضوعه المختار . اتصلى به وسوف يفى بكل طلباتك . إسمه دوكس .. جوزيف دوكس .

الفتاة : وهل يضاجعنى هذا الـ «دوكس» ؟ وإذا فعل هل كل شئ على ما يرام ؟

الجاويش : طبعا . بكل تأكيد .

الفتاة : أشكرك .

(اظلام)

-٤-

حجرة الزوار

الحارس والمرأة العجوز والسجين

(صمت)

(تجلس المرأة ساكنة بينما ينتفض السجين وقد تخضب وجهه بالدماء . أما الحارس فينظر من النافذة . يستدير الحارس إليهما) .

الحارس : آه . . نسيت أن أخبركما أن القوانين قد تغيرت . يمكنها أن تتكلم الآن . . يمكنها أن تتحدث بلغتها حتى يصدر إشعار آخر .

(وقفة)

السجين : أماه . . يمكنك أن تتكلمي الآن .

(وقفة)

أمـــاه . . إنني أتحـــدث إليك . ألا تـرين ؟ يمكنـك الكلام . . تستطيعين الحديث إلى بلغتنا .

(تظل صامتة)

تستطيعين الحديث .

(وقفة)

أماه !! هل تسمعينني ؟ . . أنني أكلمك بلغتنا !

(وقفة)

هل تسمعينني ؟

(وقفة)

؟؟؟؟ .

(وقفة)

هل تسمعينني ؟ هل تسمعين ؟!

(لا تستجيب)

أماه !

(لا تستجيب وتجلس ساكنة)

(يشتد ارتعاد السجين وانتفاضه ، ويهوى من مقعده

إلى الأرض على ركبتيه ، يزداد انتفاضه عنفاً ، بينما يشهق محاولاً التنفس - ويدخل الجاويش إلى الحجرة . يتأمل السجين) .

الجاويش للحارس : يا للعجب ! انظر . نبذل قصارى جهدنا لمساعدتهم لكنهم دائماً يضيعون هذا الجهد .

(إظلام)

النهاية

مابعد البعث

« مسرح الاستهزاء والتتفيه »

بين مبدأ إثارة الضحك لإراحة الذهن من التفكير ، أو لصرفه عن التفكير ، ومبدأ إثارة الضحك لإثارة الفكر أو للدعوة إلى التفكير ، تأرجحت الكوميديا على طول تاريخها الطويل .

فالمبدأ الأول تندرج تحته كل العروض الهزلية (الفارس) سواء كانت مسرحيات كاملة أو اسكتشات، والتى تستهدف أولاً وقبل كل شئ دغدغة المتفرج وإثارة أكبر قدر من الضحك ، حتى تنهكه - عضلياً - انهاكاً كاملاً بحيث لا يصبح قادراً على التفكير فى أى

شئ . أى أنها - إذا كانت جيدة - تنهك جسده لتريح عقله ، أو هى - إذا كانت سيئة - تنهك جسده وتنتهك عقله فى الوقت نفسه .

وتحت المبدأ الثانى يندرج كل ما نسميه بالكوميديات الراقية التى ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحى ، إذ هى لا تعتمد على المفارقات الصارخة سواء فى الحركات الجسدية أو المواقف السطحية كما تفعل المسرحيات الهزلية ، بل تحاول إثارة الضحك عن طريق تنبيه المتفرج إلى مواطن الشذوذ فى واقعه الاجتماعى والإنسانى ، بحيث يصبح الضحك انتقاداً للواقع وتعليقاً عليه أملاً فى إصلاحه .

ولكن ظهر فى الغرب فى القرن العشرين نوع من الكوميديا يحمل لواءً جديدًا يمكن التعبير عنه بالمثل القائل إن « شر البلية ما يضحك » ، ويسمى هذا النوع فى لغة المتأدبين بالكوميديا السوداء .

والكوميديا السوداء قد تتخذ أشكالاً عديدة فى أساليب التعبير المسرحى تتنوع بين الواقعية والفانتازيا ، ولكنها ، مهما اختلفت أشكالها ، ترتكز فى النهاية على افتراض أساسى يميزها عن الكوميديا المعروفة على طول تاريخ المسرح .

فإذا كانت الكوميديا على طول تاريخها احتفالاً بالحياة ، ومحاولة لترسيخ قيمتها واستمراريتها ، وفق مبادئ معروفة ، وفى

اطر قيم ثابتة متفق عليها فى المجتمع بصورة عامة ، فإن الكوميديا السوداء ترتكز أساسًا على إحساس عميق باللا جدوى أو العدمية ، وهو إحساس يتخطى مرحلة الإحساس بالمأساة أو الفجيعة ، ولا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المتشنج الهستيرى .

والضحك فى هذا النوع من الكوميديا يفتقد تماما السخرية الإيجابية التى تميز كوميديا النقد الاجتماعى ، كما يخلو من الإحساس بالسعادة لزوال غمة عابرة ، وهو الذى يميز الضحك الذى تبعثه الكوميديات الرومانسية ، وهو لا يتضمن حتى ذلك الشعور بالتفوق والتميز الذى يحسه المتفرج وهو يضحك من المآزق التى يتعرض لها أبطال الهزليات . فالضحك فى الكوميديا السوداء تنفيس عضلى عن توتر عميق مدمر ينتج من إدراك المتفرج لموقف بالغ القتامة ، لا أمل فى علاجه ، ولا مهرب منه إلا بالضحك أو الموت ، أو الجنون .

وربما كان ظهور هذه الكوميديا الجديدة فى القرن العشرين نتيجة طبيعية لما حاق بالغرب من تمزق وتخلخل فى معتقداته الأساسية ورؤيته للحياة . فإذا كان الضحك فى الكوميديا الأولى ينبع من إدراك مواطن الشذوذ فى واقع معروف ومفهوم ، فمعنى هذا أن الكوميديا تفترض - أساساً - وجود مثل هذا الواقع الصحيح ، واعتراف الجميع بمكوناته وملامحه . ولكن ماذا يحدث لو أن الشذوذ أصبح هو القاعدة ؟ لو تفتت هذا الواقع وضاعت ملامحه ؟ لو انهارت ركائزه الأساسية من عقائد وتقاليد ومفاهيم ؟

كانت الإجابة فى الغرب هى العبثية ثم ما بعد العبثية ، أو - فى قول آخر - كانت أولاً هى الضحك المتألم الفلسفى من انحسار الإيمان وفوضى القيم وفساد اللغة ، فى استسلام ويأس ، وهذا ما فعله مسرح العبث على أيدى **يوجين يونسكو وصمويل بيكيت** وغيرهم ، ثم فى مرحلة لاحقة عانق الإنسان قدره اليائس فى تحد ، وجاء الاحتفال بالعدمية بعد أن تعذر الاحتفال بالحياة . وكانت هذه مرحلة ما بعد العبث فى أمريكا التى تبلورت بصورة صارخة فى مسرح « الاستهزاء والتتفيه » .

كان المخرج السينمائى (**جاك سميث**) هو الأب الروحى لهذا التيار الذى بدأه فى السينما فى فلميه **المخلوقات الملتهبة** و **الحب الطبيعى** ، ثم انتقل هذا التيار إلى المسرح على أيدى عدد من الكتاب المسرحين ، كان أهمهم (**كينيث برنارد**) ، و(**تشارلز لادلام**) ، و (**رونالد تافيل**) ، كما ساعد المخرج (**جون فاكرو**) فى تشجيع هذا التيار باخراجه العديد من أعمال هؤلاء الكتاب ، كان أولها مسرحية **لرونالد تافيل** بعنوان **حياة ليدى جودايفا** التى قدمت لأول مرة عام ١٩٦٦ تحت شعار مسرح «الاستهزاء والتتفيه» أو « التريقة » . ثم تبع ذلك العرض تأسيس فرقة مسرحية خاصة تحمل ذات الشعار باسم « فرقة مسرح الاستهزاء » فى عام ١٩٦٨ وكان مؤسسها **تشارلز لادلام** .

وعلى الرغم من أن الفرقة لم تصدر منشوراً بمبادئها ، كما يحدث عادة عند بزوغ تيار مسرحى جديد أو مذهب أو مدرسة ،

إلا أن هذه المبادئ تظهر بوضوح فى الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى هذا التيار . وربما كان المبدأ الأساسى هو استخدام سلاح السخرية اللاذعة فى محاولة لتدمير جميع المبادئ والنظريات التى تحكم الأنظمة السياسية فى جميع أشكالها ، والعلاقات الإنسانية ، والمفاهيم الثقافية ، والأفكار الفلسفية والسيكولوچية ، التى أصبحت فى نظر أتباع هذا التيار زائفة لا تنتمى إلى واقعهم المجنون .

وفى محاولة تحقيق هذا الهدف غير المعلن اتبع أصحاب هذا التيار أسلوبًا جديداً فى عروضهم المسرحية ، يقوم على المحاكاة الهزلية المتعمدة الصريحة للأشكال المسرحية والأدبية الكلاسيكية المعروفة ، وذلك عن طريق المبالغة فيها لدرجة الخلل الذى يقترب بحدة صارخة من أسلوب الكاريكاتير ، مع خلطها خلطًا شاذاً ومضحكاً بعناصر خارجية عديدة مستقاه من فنون الترفيه الشعبية الشائعة ، مع المبالغة فى انتقاء الهابط والفج والسوقى منها بالذات ، ومن خصائص هذا الأسلوب أيضًا التركيز على كل ما هو شاذ وغريب فى سلوكيات المجتمع ولغته .

أما أسلوب التمثيل والعرض فيتسم بالمبالغة الشديدة فى الحركة ومسرحية الأداء المفتعلة ، مع التأكيد على المفارقات المحسوسة الصارخة ، التى تظهر فى أبسط صورها فى ارتداء النساء لملابس الرجال وقيام الرجال بأدوار النساء ، بحيث يصعب التمييز بين الجنسين ، ويبدو جميع الممثلين كمخلوقات شاذة شائهة ، كذلك يعتمد هذا المسرح بدرجة كبيرة على المؤثرات البصرية المبهرة ،

وليس أقلها العرى ، وأعمال القسوة السادية ، والرموز الجنسية السوقية ، كما يعتمد على خلط الأزمنة والأمكنة التاريخية ، بحيث نجد شخصيات من العصور الوسطى أو عصر شكسبير فى انجلترا تختلط برعاة البقر فى أمريكا ، بل وبالموسيقار (**فرانز ليست**) نفسه ، كما يحدث فى مسرحية **حياة ليدى جودايفا** . وفى المسرحية نفسها نجد أحدث أغانى الديسكو وأحدث الموضات المجنونة فى فنون الرسم والتصوير ، تمتزج بأعرق كاتدرائيات العصور الوسطى ، التى تصبح بدورها بيوتًا للدعارة ، نرى فيها الراهبات يتهلن على نغمات الديسكو وهن يؤدين أحدث الرقصات .

وأمام هذا الخلط الهستيرى العجيب الذى يثير إحساسًا بالرعب يعرفه كل من تعرض يوما ما للإحساس باقتراب الجنون لايملك الإنسان إلا الإغراق فى الضحك هرباً من جنون العصر ، واعترافاً باستحالة اصلاحه .

ولقد عبر (**تافيل**) فى تصديره لمسرحيته **حياة ليدى جودايفا** عن روح هذا التيار المسرحى الجديد وجنونه عندما قال :

« أما عن العبث فقط تخطيناه بمراحل . لقد أصبح عالمنا الآن مرعباً فى جنونه لدرجة الهزل ! » .

وفى مسرحية كتبها **كينيث برنارد** بعنوان **العرض السحرى للدكتور (ماجيكو)** ١٩٧٢ - نلمس بوضوح هذا المزيج العجيب من الجنون والهزل والرعب ، إذ يجد المتفرج نفسه فى حجرة

ساحر من القرن السابع عشر ، تحيط بها المرايا من كل جانب ، بحيث تعكس الشخصيات المسرحية والمتفرجين فى آن واحد فى أشكال كاريكاتورية شائهة . وتتكون المسرحية من سلسلة من المشاهد ، التى يهدف منها الساحر إلى كشف الحقيقة للمتفرجين . وتتلخص الحقيقة التى يكشف عنها الدكتور (ماجيكو) فى أن الحياة تحكمها القسوة العشوائية العمياء والخيانة والشر . وللكشف عن هذه الحقيقة يستخدم الدكتور (ماجيكو) أسلوب المحاكاة الهازئة ، إذ هو يعرض فى كل مشهد لفكرة أو شخصية مألوفة فى الأدب أو الحواديت ، ويعالجها بحيث تتحول إلى مسخ مناقض لما كانت عليه ، وتثير الضحك والرعب فى آن واحد . ويخلص المؤلف (**كينيث برنارد**) إلى أن التواصل الإنسانى الطبيعى ، حتى على أبسط المستويات وهو المستوى البيولوجى ، قد أصبح مستحيلاً فى جحيم الحياة المحموم الذى يصوره . فالجنس يؤدى بالضرورة إلى الموت لا إلى الحياة فى مشاهد المسرحية الثمانية .

وربما كانت المسرحية التى ألفها **تشارلز لادلام** وأسماها **دماء مسرحية** (١٩٧٩) هى أقيم النصوص التى قدمتها هذه الفرقة من الناحية الأدبية . والمسرحية تصور مجموعة من الممثلين يستعدون لتمثيل مسرحية **هاملت** ويفاجأون بهروب الممثلة التى تقوم بدور أوفيليا . ويكشف هروبها عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين الممثلين ، ويفجر سلسلة من المؤامرات التى تنتهى بجريمة قتل .

وبناء المســرحية يقــول على التقــابل الدائم والمتوازى بــين المؤامرات والجرائم التى تضــمنها نص **شكسبير** وبين المؤامرات والجريمة التى تقع فى كــواليس المسرح ، بحــيث يشيع الوهــم ، ويــختفــى الحد الفاصل بين الفن والحــياة ، ولا يدرى المتفرج إن كــان الفن يحاكى الحياة أم أن الحياة هى التى تحــاكى الفن . ويقترب النص فى روحه من مسرحية **بيراندللو ست شخصيــات تبحث عن مؤلف** من حيث تشكيكــها فى إمكان معــرفة الحقــيقة بصــورة مطلقة ، ومن حيث خلطها للواقع بالوهــم الفنى المسرحى . ويقدم **(لادلام)** نص **شكسبير** على أنه قصــة بوليسية أضــاف إليها **شكسبير** بعداً يتنافى مع المنطق المفهوم ، لا باعــتبارها تراچيديا تتضمن بعــداً فلسفيًا .

كذلك يضمن **(لادلام)** نصه الكثير من التــعليقات اللاذعة ، التى تتناول بالسخرية كل من يأخذ الفــن المســرحى مأخذ الجــد الشديد فى عالم ساده الجنــون ، ويهــزأ بكــل التجارب المسرحــية الجديدة الجادة التى تقوم على تصور فلسفى أو اجتماعــى لوظيفة المســرح . فهو مثلا يقول على لسان أحد أبطاله :

« أفهــم أن يسمى جــروتوفسكى كتابه « نحو مســرح فقير » ، ولكننى لا أفهم لماذا يبيع الكتاب بخمسة عشر دولارًا . . ! » .

وعن فن الأداء التمــثيلى فى المسرح يقــول ساخرًا فى سياق المسرحية « كلما نشــدت الصدق والأمانة فى الأداء وجدت نفسك تحقق العكس تمامًا فأنت فى الحقيقة تنشد الخديعة الكاملة ! » .

وربما كان أكثر الكتاب المسـرحيين الانجليز اقتراباً من روح هذا التيـار المسرحي الأمـريكي هو (**توم ستوبارد**) ، خاصـة في مرحلته الخلاقـة الأولى ، فهو أيضا قد استخدم مـسرحية **هاملت** للتعليق الساخر على حيـرة الإنسان في العصر الحديث - أي على الوضع الراهن - وذلك فـي مسـرحـيـتـه **روزنكرانتس وجيلد نشتيرن قد ماتا** .

كما أنه أكثر الكتاب الانجليز سـخرية من الفلسفات والسفسطة اللغوية وأكثرهم استخدامـاً لعنصر الهزل في مسرحه . لكن (**توم ستوبارد**) لم يحاول أن يتـخطى الحد الفـاصل بين الواقع والوهم المسرحي ، كذلك فـهو يكنّ احتراماً بالغاً للفن المسـرحي واقتناعا عمـيقا بقيـمته في ذاته وبصـورة مطلقة ، وربما كان هذا مـا يميزه أساسا عن كتاب تيار مسرح الاستهزاء .

ومع انحسار موجة التـجريب في المسرح في أوربا وأمريكا مع بداية الثـمانينيـات ، ومع ازدياد التركـيز على المسـارح الاقليمـية ومسارح المجتمعات المحلية الصـغيرة ، ومع ظهور بشائر محاولات للبحث عن منـابع للقيمـة في حياة الإنسـان ، عما أسـماه (**توم ستوبارد**) في آخر مسرحيـاته « بالشئ الحقيقي » (١٩٨٣) ، وهو عنوان المسرحية ، يمـكننا التنبؤ بأن تيار المسرح الاستهـزائي سيبدأ في الانحـسار . فهـو تـيـار قد حمـل التجريب في المـسرح إلى ذروتـه ، واليأس إلى درجة الملل من الـيأس ، ولننتظر ما تجئ به الأيام .

المونودراما

الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفنى الغربى

شاهدنا فى الأعوام الماضية عددا من المونودرامات التى قام ببطولتها ممثلون مخضرمون ، مثل عبد الرحمن أبو زهرة (فى **نادى النفوس العارية** لمحمد الباجس) ونعيمة وصفى - رحمها الله - (فى **عديله** - لنهاد جاد) . وسناء جميل (فى **الحصان** - لكرم النجار) ، ثم انتقلت موضة التمثيل الانفرادى إلى شباب الممثلين فى مصر والعالم العربى ، فرأينا ابراهيم عبد الرازق فى **الأيدى البيضاء** ، والفنان المغربى عبد الحق الزروالى فى **رحلة العطش** ، (التى قدمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية) ، ثم أحمد ماهر فى مونودراما تونسية - مصرية من إخراج سمير العصفورى ، عن نص عز الدين المدنى ، المسمى **التربيع والتدوير** ، كذلك أقامت جمعية هواة المسرح عددًا من المهرجانات المسرحية للمونودراما ، مما يدلل على مدى تزايد حجم الاهتمام بهذا الشكل الفنى . كذلك ألمس بحكم عملى فى تدريس الدراما إقبالاً شديدًا من شباب المؤلفين والمخرجين من دارسى الدراما على هذا الشكل بالذات إذ أجد معظم النصوص التى يكتبها هؤلاء من فصيلة المونودراما .

ومما لا شك فيه أن أى نشاط مسرحى مخلص نزيه يثير البهجة ويحيى الأمل فى النفوس ، لذلك لا أود أن يتصور القارئ

أن الغرض هنا هو الهجوم على نشاط أو شكل مسرحى بعينه ، أو صرف الشباب عن الكتابة فى قالب درامى معين (والعياذ بالله). إننا فقط نود أن نقف وقفة قصيرة لنتأمل ظاهرة مسرحية لها دلالات ثقافية مؤلمة - فى اعتقادى .

فإذا اتفقنا على أن الأشكال المسرحية هى فى حقيقة الأمر أنشطة ثقافية لا تنفصل عن وجدان المجتمع وحركته التاريخية - أى أنها ليست مطلقات فنية توجد فى فراغ - نجد لزامًا علينا حين نواجه بظاهرة ثقافية مثل اجتذاب شكل مسرحى بعينه للمبدعين فى فترة ما أن نحاول تلمس دلالاتها التى قد نتفق أو نختلف عليها - خاصة إذا كان هذا الشكل نتاج حضارة وثقافة مختلفة - أى إذا لم يكن نتاجاً طبيعياً للمجتمع .

ومهما يكن الأمر ، وسواء تحمسنا للمونودراما أو اعتبرناها نذير ردة فكرية ، ففى الحوار والجدل - على أية حال - إيقاظ للوعى النقدى بالدلالات الفكرية للظواهر الفنية ، وهو وعى نحتاجه أشد الحاجة فى الفترة الراهنة التى أصبح تغييب الوعى فيها - سواء عن طريق الشعارات أو الغيبيات أو الإعلانات أو المسلسلات أو المخدرات - هو الخطر الأول والداهم . ولنحدد أولاً ملامح المونودراما من خلال الخلفية الفكرية التى شكلتها فى أوروبا قبل أن نتساءل عن الدلالات الفكرية للإقبال عليها حديثاً فى مصر .

ماهى المونودراما ؟

المونودراما هى مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذى له حق الكلام على خشبة المسرح . فقد يستعين النص المونودرامى فى بعض الأحيان بعدد من الممثلين ، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض والا انتفت صفة « المونو » (من الكلمة اليونانية Mono) بمعنى « واحد ») عن الدراما .

ورغم أن المونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل إلا إبان الحركة الرومانسية التى بدأت تجتاح أوربا منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر إلا أن بذورها وجدت منذ بدايات الدراما الأولى ، ونلمحها فى المشاهد التى كان البطل فيها فى المسرحيات اليونانية القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما ينصت الجمع له فى صمت حتى ينتهى . ولكن الكاتب اليونانى كان يحرص على استيعاب الحديث الفردى فى إطار جماعى ، فكان الكورس دائمًا حاضراً يستمع ويجيب ويعلق مهما طالت المقاطع المنفردة بحيث احتفظ المسرح اليونانى إلى حد كبير بمعادلة متزنة بين الفرد فى فرديته والجماعة والمجتمع ، وأقام جدلاً نامياً ، أى حواراً دراميًا حقيقيًا بين القيم الثابتة التى يمثلها الكورس وبين دوافع اللحظة وواقع الفرد الملح الذى يمثله البطل .

ولكن فى المسرح الرومانى ، وخاصة فى تراجيديات الكاتب اللاتينى سينيكا الذى قلد التراجيديات اليونانية رغم اختلاف البنية الثقافية اليونانية عن الرومانية - فى المسرح الرومانى انقلب

الوضع ولم تعد المقاطع المنفردة تعبر عن فردية البطل وصراعه مع التقاليد الثابتة ، بل أصبحت تعبر عن القيم الموروثة بجميع أنواعها واتخذت - كنتيجة طبيعية - صورة الخطب البلاغية الطويلة التى تعرقل مسار الحدث الدرامي وتعطله .

واستمرت المقاطع المنفردة - اى «السولو» (Solo) أو «المونو» - على هذا الحال فى التراجيديات الأوربية فى عصر النهضة ، تلك التى تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات والتزمت بالقواعد الجامدة التى استنها نقاد فترة عصر النهضة استناداً إلى التقاليد الكلاسيكية . فنجد أبطال هذه التراجيديات يحتكرون المسرح فترات طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التى تحوى المواعظ الأخلاقية التى لا تتصل بمواقف حية من واقع المجتمع أو واقع المسرحية .

وظل عنصر الفعالية البلاغية (بدلا من الفعالية الدرامية) يسيطر على هذه المقاطع المتفردة فى التراجيديات الأوربية حتى الحركة الرومانسية - باستثناء فترات ذهبية فى المسرح - مثل المسرح الإلزابيثى - وباستثناء بعض مسرحيات لكتاب متميزين على راسهم شكسبير . لقد استطاع شكسبير بحسه المسرحى الفذ ورفضه للتقاليد الكلاسيكية الجامدة وتفتحه على التيارات الفكرية السائدة فى عصره - وأهمها الثورة الاجتماعية والفردية - أستطاع أن يحيل هذه الخطب البلاغية إلى مونولوجات درامية تفصح عن

فردية البطل ، وتلتحم بالهموم الاجتماعية والسياسية والفكرية فى آن واحد ، وتدفع بالحدث الدرامى إلى الأمام . ولو رجع القارئ إلى مسرحية **هاملت** أو لير أو أى من تراجيدياته فسيجد فيها مقاطع تكاد تمثل مونودرامات صغيرة ولكن دون أن تحمل عيوب المونودراما .

ولكن باستثناء **شكسبير** وقلة قليلة من الكتاب ، ونظراً لسيادة التيار الكلاسيكى المحافظ - خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية فى انجلترا وعودة الملكية فى عام ١٦٦٠ ، ظلت المقاطع المنفردة فى التراجيديات خطباً بلاغية جامدةً لا مونولوجات درامية حية تهدف إلى استبطان الفرد لذاته وإلى ربط الحركة النفسية الفردية بالحركة الاجتماعية الجماعية . فقد حارب التيار الكلاسيكى النزعة الفردية التى أتى بها عصر النهضة إذ رأت المؤسسات الحاكمة فى أوربا آنذاك فى هذه النزعة خطراً على استقرار أنظمتها ، وأصبح الشعار السائد فى الفن والفكر هو وجوب التزام الفرد بالأنظمة والأشكال السائدة ، وخنق نزعة التفرد والثورة والتجديد .

وعندما اجتاح أوروبا بعد ذلك - وكرد فعل طبيعى لموجة المحافظة الشديدة - التيار الرومانسى الذى نادى بالثورة على التقاليد والأنظمة الموروثة وقدس فردية الفرد ، عادت بذور المونودراما إلى النمو ودبت فيها الحياة . وليس أدل على ارتباط المونودراما كشكل فنى بالفكر الرومانسى الذى يدعو إلى التفرد من مسرحية مونودرامية بعنوان **بيجماليون** كتبها الفيلسوف الفرنسى

الشهير - أبو الحركة الرومانسية - (**جان جاك روسو**) عام ١٧٦٠ . وربما كانت هذه المسرحية هى البداية الحقيقية للمونودراما كشكل أدبى درامى . وفى الفترة نفسها - أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر - احتلت المونودراما خشبة المسرح الأوربى لأول مرة وروج لها - آنذاك - الممثل الالمانى الشهير (**يوهان كريستيان براندز**) ، الذى وجد فى هذا الشكل الفردى ، الذى يخول للممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع ، فرصة لإطلاق مواهبة التمثيلية الفذة . ولا شك أن انفراد الممثل بخشبة المسرح يمثل عنصر جذب أساسى فى المونودراما ، لذلك كثيراً ما توصف بأنها Virtuoso piece ، أى نص يسمح للممثل باستعراض عضلاته التمثيلية . ولكن بعد هذا الازدهار المؤقت توارت المونودراما عن خشبة المسرح إبان القرن التاسع عشر ، وكان لذلك أسباب .

إن المد الثورى التحريرى الذى حوته الحركة الرومانسية والذى كان يهدف إلى تغيير المجتمع سرعان ما اصطدم بالنزعة الفردية فيها ، التى جعلت من الفرد محور حركة الكون ، فاتجه دعاة الثورة الاجتماعية تدريجيًا إلى العمل الجماعى ، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد فى ظلال عوالم غيبية رمزية منفصلة عن الواقع ، واستبدلوا بشعار خلاص الجماعة شعار خلاص الفرد. وانعكس هذا الانقسام الفكرى فى المسرح فنشأ المسرح الواقعى والرمزى جنبًا إلى جنب ، واستمر كل فى طريقة يتعثر حينًا ويقوى حينًا ،

وانسحبت المونودراما بطابعها الفردى المتأصل بعيداً عن عالم المسرح الذى يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعة ، ووجدت متنفسا لها فى مجال الشعر فظهرت القصائد المعروفة باسم قصائد المونولوجات الدرامية التى برع فيها الشاعر الانجليزى **روبرت براونئج** على وجه الخصوص .

ولكن مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومع الصحوة الرومانسية التى بلغت أوجها فى المسرح على أيدى التعبيرين فى ألمانيا ، بدأت المونودراما تعود إلى خشبة المسرح فنجد تشيكوف يكتب نصاً مونودرامياً بعنوان **التبغ** ، ونجد المخرج الروسى (**نيكولاى يفرينوف**) يدخل هذا الشكل إلى المسرح الروسى بعد أن خلف المخرج التجريبى الشهير (**ما يرهولد**) فى إدارة فرقة الممثلة (**فيراكوميسار جفسكايا**) عام ١٩٠٧ ، ثم نجد **جان كوكتو** يكتب مونودراما بعنوان **الصوت الإنسانى** فى فرنسا عام ١٩٣٠ .

ولكن المد الرومانسى الثانى فى القرن العشرين اصطدم بذات العقبة التى تحطمت على صخرتها أحلام المد الرومانسى الأول ، اى عقبة التوفيق بين الثورة الفردية والثورة الجماعية ، أو بين الخلاص الفردى الذى اكتسى تدريجيًا صبغة الحل الدينى ، والخلاص الجماعى الذى اكتسب تدريجيًا صبغة الثورة الإشتراكية .

لقد تأرجح التيار التعبيرى فى المسرح بين النزعتين بصورة واضحة ، وفشل فى الوصول إلى معادلة مرضية ، فانقسمت الحركة الرومانسية على نفسها مرة أخرى ، وتولد من التيار التعبيرى الرومانسى نوعان من المسرح : مسرح يلتحم بالمجتمع ويلتزم بقضاياه ، ويمثله **بسكاتور وبريخت** ، ومسرح يسحب الفرد بعيدًا عن دائرة المجتمع وبصوره فى احباطه وقنوطه ووحدته . وبينما ركز النوع الأول على الجماعة وناوأ فردية الفرد تمامًا ، ركز النوع الثانى على الفرد وحده . وانحازت المونودراما بصورة طبيعية إلى هذا النوع الثانى . ولم يكن غريبًا أن يبدى **صامويل بيكيت** - الكاتب العبثى - اهتمامًا كبيرًا بالمونودراما كشكل فنى وأن يكتب عددًا من المونودرامات على التوالى مثل : **شريط كراب الأخير** ، **والجمرات** ، **والأيام السعيدة** ، **وأليس كذلك يا جو ؟** **ومسرح بلا كلمات** (وهى مونودراما صامتة من جزئين) وغيرها . لقد وجد **بيكيت** فى المونودراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التى تقوم على عزلة الفرد ، واستحالة التواصل ، واليأس من الحلول الاجتماعية .

الملامح الفنية والفكرية للمونودراما :

وفى ضوء هذا العرض الموجز لتاريخ المونودراما نستطيع تحديد الملامح الأساسية لهذا الشكل الدرامى .

أما الملمح الأول فهو التركيز على الفرد : فالمسرح فى المونودراما يشغله ممثل واحد ينفرد بخشبة المسرح ليقنع المتفرجين

بعبقريتـه التمثيلية فى غياب أى تحـد أو مقارنة . المونودراما إذن ، تقوم فى التمثيل على أساس المنظور الواحـد الذى تنعدم فيه فرصة الجدل عن طريق التنوع .

ومع انعدام الجـدل فى الأداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقـيقى ، فالممثل فى المونودراما قد يقيم جدلاً مع نفسه ، ولكنه جدل زائف إذ هو أحادى المنظور .

أما الملمح الثانى فهو العزلة : أن ظهور ممثل واحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكـثر يخلق هذا الإحساس لدى المتفـرج مهما كان مـوضوع المسرحيـة ، ومهمـا استُخدم من مؤثرات صـوتية . فالمونودراما بطبيعتها تفـصل البطل عن محيطه الاجتماعى ، وتجعل مـسـرح الأحـداث هو النفس الفـردية . وينـتج عن هذا الفـصل الاجتـماعى فصل تاريخى أيضًا . فـالزمن فى المونودراما هو زمن نفسى لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحّة على طريق الفـعل ، فالفـعل يتطلب من يقع عليـه الفعل فى إطار من التـوتر والمقاومة . ولكن هذا العنصر ينتفى من المونودراما . إن المونودراما تبرز بصورة غـير مباشرة انتفـاء القدرة على الفعل - اللهم إلا إذا كان فعلاً انتحاريًا وهذا ملمح آخر من ملامحها .

ويتبع التركيز على انتفاء القدرة على الفعل تركيز على الماضى من ناحـية ، والحلم من ناحـية أخـرى ، بحيث تعـتمـد الحركـة

الدرامية فى تطورها على الصراع النفسى المركّز بين ما كان وما كان يمكن أن يكون ، وبين التوقع والتحقيق .

وغالبًا ما تتمتع المونودراما كشكل فنى بالكثافة الشعورية الشديدة النابعة من تركيز الحدث الدرامى فى شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض . وربما كانت هذه الكثافة الشعورية أحد عوامل الجذب الرئيسية فيها . فهى بالنسبة للمسرحية العادية كالقصة القصيرة بالنسبة للرواية فى عالم الأدب الروائى من ناحية التركيز الشعورى .

ولكن المونودراما كشكل فنى اكتمل فى أحضان النزعة الفردية ، التى وصلت بها الحركة الرومانسية إلى مرحلة التقديس ، تحمل فى طياتها رسالة خفية تضع الخلاص الفردى فوق الخلاص الجماعى ، وتنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس فى انغلاقها على نفسها وجدلها العقيم مع ذاتها .

وحتى عندما تحاول المونودراما أن تطرح نوعًا من النقد الاجتماعى الساخر عادة ما تصطدم هذه المحاولة بحدود الشكل المسرحى المونودرامى الذى يصل بالنقد إلى طريق مسدود - فهى حدود تعزل الفرد عن محيطه التاريخى ، وتسجنه فى دائرة الحلم واجترار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحى عن طريق الفعل الحالى . لذلك لا تطرح المونودراما كشكل فنى إمكانية التغيير الاجتماعى ، وأقصى إنجاز إيجابى يتحقق من خلالها هو تعريه البطل الفرد (الذى يصبح بحكم الشكل الذى يطرحه وحده على

المسرح لمدة ساعة أو أكثر رمزاً للإنسانية جمعاء) دون أن تستشرف طريقا لرأب الصدع الذى تعريه .

والمونودراما بطبيعة شكلها تفتقر إلى العنصر النقدى فى تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد هذا العنصر . إن الحاح الممثل الواحد والمنظور الواحد على وجدان المتفرج طول فترة العرض يخلق نوعًا من التعاطف تنتفى فى إطاره امكانية النقد ، خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفذة بحيث تضيع الرسالة النقدية أو تبهت .

ظاهرة المونودراما فى مصر والعالم العربى :

إذا تساءلنا لماذا تجتذب المونودراما بصورة متزايدة عددًا كبيراً من الشباب منذ السبعينات وحتى اليوم قد يقول قائل إن الشباب ينجذب إلى الأشكال الدرامية العالمية التى يجد لها نظائر فى الأشكال الشعبية المصرية والعربية ، وأن الراوى الشعبى الذى يقص قصة وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع آخرين هو نظير لشكل المونودراما الغربى ، ولهذا يجد هذا الشكل هوى فى نفوس شباب المؤلفين والمخرجين . وردًا على هذا نقول أن هناك فرقًا واضحًا وجوهريًا بين المونودراما والرواية الشعبية . إن الراوى الشعبى يحتفظ فى عرضه بالبعد الروائى الذى يقدم منظوراً نقدياً يتجادل مع المنظور العاطفى الذى يطرحه الجزء التشخيصى من عرضه ، أى الجزء الذى يهدف إلى إحداث التأثير عن طريق التلاحم العاطفى - أى أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائى تعليقًا على الجزء التشخيصى .

ولكن فى المونودراما الغربية ينتفى هذا المنظور النقدى الروائى. فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته ، وأن يستولى على مشاعره تماما بمهارته الأدائية ، وأن يجعله جزءاً من عالمه بحيث يعتنق تماماً نظرته إلى الأشياء ، أما الراوى الشعبى فهو يدخل الشخصية التى يمثلها ثم يخرج منها على التوالى بحيث لا يطغى منظور الشخصية التى يتقمصها على المنظور السردى التعليقى.

وقد يقول قائل أن المونودراما تزدهر الآن لعوامل اقتصادية بحته لا دخل للثقافة فيها . فميزانيات المسارح ضعيفة ومن البديهى أن المسرحية التى يمثلها فرد واحد تتطلب إمكانيات مادية أقل من المسرحية العادية ، وتمثل عامل توفير اقتصادى . ولكن أليس فى هذا القول قدر من التزييف للواقع ! إن مسرحية الممثل الواحد عادة ما تتطلب لنجاحها نجماً عالى الأجر ، وقد تفوق تكاليف مونودراما مثل الحصان تكاليف مسرحيتين أو ثلاث من النوع التجريبى الذى كانت تقدمه مجاميع الشباب فى مسرح الغرفة مثلا الذى كان يعتنق أسلوب العمل الجماعى ويقدم العرض الناجح تلو العرض الناجح .

وقد يقول آخر ان إقبال بعض الشباب على كتابة المونودراما ينبع من تصور خاطئ بأنها أسهل فى التأليف من المسرحية المتعددة الشخصيات سواء كانت من فصل واحد أو عدة فصول . ورغم أن هذا التفسير يحمل قدراً كبيراً من الوجاهة والإقناع إلا أنه لا يفسر

الإقبال المتزايد على المونودراما فى الفترة الأخيرة بالذات . لماذا لم يقبل الشباب على كتابة المونودراما فى الخمسينيات والستينيات مثلاً ؟ وهى الفتـرة التى اهتمت **بصامويل بيكيت** ومسرحه الذى يعج بالمونودرامات اهتمـاماً كبيراً ؟ لماذا ظهر هذا الاهتـمام بالمونودراما فجأة فى السبعينيات ؟ أمن المستبعد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين الاتجاه إلى المونـودراما والظروف السيـاسيـة والاقتصـادية والفكرية على الصعيدين العربى والمصرى التى سادت تلك الفترة ؟

ويطرح سؤال أخير نفسه :

أتكون دلالة الإقبال على المونودراما هى أن الإنسان العربى قد يئس من قـدرته على السيطرة على قـدره ، والإلتحـام مع هيئـاته ومؤسـساته فى صراع بناء ، والإمـساك بتلابيب التـاريخ ، فالتف بفرديته ، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردى بعد أن يئس من الخلاص الجماعى ؟

المسرح العمالى فى الغرب

فى عام ١٩٨٥ صدر فى بريطانيا (عن دار روتليدج وكيجان بول للنشر) كتاب قيم لا غنى عنه للمتتبع لتاريخ المسرح فى العالم وخاصة تاريخ الحركة المسرحية العمالية ، أو للمهتم بدراسة العلاقة الجدلية بين التيارات الفنية والتغيرات الاجتماعية ، أو بين المسرح والمجتمع بصورة عامة . وعنوان الكتاب هو **أنواع من مسرح اليسار : اتجاهات المسرح العمالى فى بريطانيا وأمريكا** من ١٨٨٠ إلى ١٩٣٥ ، من تأليف : رافايل صامويل، وإيوان ماكول ، وستيوارت جوسجروف(*) .

والكتاب يقدم عرضًا تفصيليًا موثقاً للحركات المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٣٥ - تلك الحركات التى يمكن إدراجها جميعًا رغم تنوعها واختلافها تحت مظلة المسرح السياسى العملى ، أو مسرح العمل السياسى والاجتماعى سواء كان الهدف منه الاحتجاج أو الدعوة أو التحريض .

ويختلف هذا الكتاب شكلاً ومضمونًا عن غالبية الكتب التى تعرض لتاريخ المسرح الغربى إذ يتخذ مادته الوحيدة المسرح غير الرسمى الذى يقوم أساسًا على الهواة ، والذى يتجاهله عادة

(*) Theatres of the Left: 1880-1935 Worker's Theatre Mouements in Britain and Americc, by Raphael Samuel, Ewan Macloll and Stuart Gosgrove, London, 1985.

معظم مؤرخى المسرح فى الغرب ، وهو يعرض مادته الجديدة هذه فى شكل جديد يعتمد على التأريخ الجماعى ، أى تعدد الأصوات ، وعلى عرض الوثائق التاريخية نفسها على القارئ بأقل قدر من التدخل والتفسير . لذلك يحوى الكتاب عدداً كبيراً من الوثائق القيمة ما بين مذكرات وخطابات وحوارات وأحاديث مسجلة لرواد وأقطاب حركة المسرح العمالى ، ومراسلات ومطبوعات ونشرات جماعية ، وبرامج عمل ومحاضر وتوصيات لبعض مؤتمرات المسرح العمالى ، كما يتضمن عددًا كبيرًا من النصوص المسرحية المنوعة التى قدمتها الفرق العمالية فى أماكن التجمعات العمالية أو فى الجامعات أو على مسارح مرتجلة فى الأندية والمكتبات العامة فى بريطانيا وأمريكا فى الفترة التى يؤرخ لها الكتاب .

وتشغل الوثائق والنصوص المسرحية الجزء الأكبر من الكتاب الذى يقع فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير . وقد قام مؤلفو الكتاب بترتيبها وفقا للموضوعات أو الأفكار الأساسية التى تطرحها . فهناك على سبيل المثال قسم يحوى مجموعة من الوثائق التى تؤرخ للجدل الفنى الحاد الذى دار فى بريطانيا فى الثلاثينات بين العاملين فى المسرح العمالى حول مدى صلاحية أسلوب المدرسة الطبيعية لتحقيق أهداف المسرح العمالى . وهناك قسم وثائقى آخر خاص بنشأة المسرح العمالى السياسى فى أمريكا يحوى محاضر مؤتمرين من مؤتمرات المسرح القومى العمالى فى الثلاثينات إلى جانب مذكرات مخرج يصف فيها أسلوب العمل فى المسارح

العمالية والمراحل التى يمر بهـا النص المسرحى - الذى عادة ما يتم تأليفه بصـورة جماعية - حـتى يتحول إلى عرض مـسرحى يحقق الهدف المرجو منه . كـذلك يتضمن هذا القسم وثيقـة ممتعة تصف مغامرات مجموعة من عـمال الغزل والنسج لتقديم عرض مسرحى .

ورغم صبغته الوثائقيـة الغالبة عليه إلا أن الكتاب لا يخلو من قدر من الـسرد التاريخـى ، فيجـد القارئ فى بداية كل قـسم من الأقسام الوثائقية مقدمة سردية (كـما يسميها المؤلفون) بقلم واحد من المؤلفين الثـلاثة أو أحد أقطاب المسـرح العمـالى تعرض لفـترة هامـة أو ملمح أسـاسى فى تاريخ المسـرح العمـالى وتكون بمثـابة خلفية مبدئية للمادة الوثائقية التالية .

وبادئ ذى بدء يقـدم (**رافايل صامويل**) للكتاب بحديث عام حول المسرح والسـياسة بعنوان Theatre and Politics يؤكد فيه أن المسرح ليس مجرد عاكس للسياسة ، بل صانع لها بما له من قدرة على التـأثير الفكرى والوجدانى . ثم يعـقب ذلك فى فصل تال برصد وتحليل لعلاقة المسرح بالتـيار الاشتراكى فى بريطانيا فى الفترة التـاريخية التى يعرض لها الكتـاب . وبعد ذلك يقدم **(توم توماس)** للجزء الخـاص بوثائق المسرح العـمالى فى بريطانيـا بمقالة ممتعة بعنوان مسرح فقير للمعدمين أو A Propertyless Theatre) for a Propertyless Class) يبين فيـها العـلاقة بين المضـمون الاجتـماعى الجديد للمـسرح العمالى والأشكال الفـنية التجريبـية

الجديدة التى نبتت فى ظله ، ويتبعه (**إيوان ماكول**) فيقدم تأريخًا مفصلاً لأحد الفرق العمالية الهامة فى مدينة مانشستر البريطانية وهى فرقة **مسرح الفعل** Theatre of Action .

فى المقدمة السردية التى تسبق القسم الوثائقى الخاص بالمسرح العمالى فى الولايات المتحدة يتتبع (**ستيوارت جوسجوروف**) تطور المسرح العمالى الأمريكى بداية من المرحلة التى أسماها مرحلة **مسرح الصاعقة** إلى مرحلة **مسرح الجماعة** وذلك فى مقالة بعنوان : From Shock Troupe to Group Theatre

وتلقى هذه المقالة الضوء على المساهمة العملية الفعالة التى قدمها الفنانون المثقفون والجامعيون للمسرح العمالى بحيث تميز بالمرونة الفنية والابتكار والخيال الخصب والإقبال على التجريب بدرجة لم يتمتع بها المسرح العمالى فى بريطانيا . كذلك يؤكد (**جوسجوروف**) الدور الإيجابى الهام الذى لعبه المسرح العمالى الأمريكى فى مقاومة التيار الفاشى الذى بلغ أوجه فى الثلاثينات وتمثل بوضوح فى نشاط جماعة كوكلوكس كلان (Ku Klux Klan) أو جماعة الفرقة السوداء (The Black Legion) أو غيرهما .

لقد تصدى المسرح العمالى الأمريكى بشجاعة ووعى لمأساة التفرقة العنصرية وطرح على خشبته المظالم الفاحشة التى عاناها الزنوج والأجانب من المهاجرين الأوروبيين فى جو المحافظة الفكرية

والقمع السياسى الذى نتج عن التخوف من غزو الفكر الاشتراكى بعد انتصار الثورة الروسية ، خاصة بعد تفاقم مشكلة البطالة والأزمة الاقتصادية فى أمريكا .

لقد لعب المسرح العمالى فى تلك الفترة دور ضمير أمريكا الأخلاقى وحول الزنجى المقهور المُحتقر والأجنبى الغريب المُعدم إلى بطل شهيد لا يُنسى - ففى مسرحية بعنوان **آلهة البرق** (١٩٣٠) على سبيل المثال تعرضت فرقة **الممثلون المتمردون** العمالية فى مدينة لو أنجيليس لحادثة حقيقية شهيرة أثارت جدلاً عنيفًا فى العشرينات وهى محاكمة وإعدام اثنين من المهاجرين الإيطاليين ذوى النشاط السياسى المعارض بتهم ملفقة هى السرقة والقتل . وفى نفس العام قدمت فرقة من العمال المجريين نفس المسرحية فى مدينة نيويورك .

كذلك الهمت حادثة شنق أخوين من الزنوج بتهمة الإغتصاب بعد محاكمة مرتجلة إبان حمى التفرقة العنصرية عدداً كبيراً من العروض العمالية التى أدانت الحادثة والضمير الأمريكى - مثل العرض الذى قدمته فرقة **المعمل المسرحى العمالى** بعنوان **مبدأ الشنق الفورى** (Lynch Law) وعرض **فرقة بونه العمالية** بعنوان Scottsboro (وهو اسم مكان الحادثة) . ثم كتب **(لانجستون هيوز)** نصًا بعنوان **مؤسسة سكوتسبورو المحدودة** وكتب **(جورج وكسلى)** نصًا يتبع مدرسة الواقعية الاجتماعية بعنوان **لن يموتوا أبدا** (They Shall Not Die) .

ومن ثنايا الوثائق والفقرات السردية تبرز حقائق عامة حول المسرح العمالي ربما كان أهمها هو قدرته على تحقيق التواصل الفنى والفكرى الفعّال بين العمال والمسرحيين فى مختلف أقطار العالم - ذلك التواصل التى يتجسد فى انتقال النصوص والتجارب المسرحية من بلد إلى آخر ، فنجد مسرح العمال الإنجليزى يقدم عام ١٩٣٠ المسرحية تلو الأخرى للكاتب الألمانى (إرنست توللر) مثلا ، ونجد اتحاد المسرح العمالى فى اليابان يخاطب أعضاء الحركة المسرحية العمالية فى بريطانيا وأمريكا طالباً منهم المؤازرة والمعونة فى وثيقة بتاريخ ١٢/٤/١٩٣٢ .

وثمة حقيقة أخرى يؤكدها تاريخ الحركة المسرحية العمالية وهى قدرة هذه الحركة على حمل مشعل الفن الصحيح حتى فى أشد عصور المسرح ظلامًا وانحطاطًا إذ يذكر لنا التاريخ أنه فى بريطانيا فى منتصف العصر الفيكتورى ، حيث غرق المسرح فى التفاهات الميلودرامية والهزلية ، كانت فرق العمال من الهواة تمثل مسرحيات شكسبير بحماس متزايد ، بل لقد قام فريق من العمال عام ١٨٦٤ بتشكيل لجنة خاصة للاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة لمولد شكسبير وهو ما لم يخطر على بال الأجهزة الرسمية أو المثقفين آنذاك أن يقوموا به .

ويلمح القارئ فى منعطفات هذا الكتاب الهام شخصيات لامعة مألوفة ساهمت فى إثراء الحركة المسرحية عامة انطلاقًا من إسهامها فى الحركة المسرحية العمالية - مثل المخرج الأمريكى

الشهير (إيليا كازان) والمؤلف (كليفورد أوديتس) الذى طرق باب الشهرة بنص عمالى بسيط يدعى **فى انتظار لفتى** (Waiting for Lefty) من كلمة (Left) بمعنى اليسار - يتتبع فيه تحول عامل من اللامبالاة التامة إلى الالتزام .

ويحمل الكتاب فى طياته رسالة قوامها ضرورة تواصل المثقفين بالحركة المسرحية العمالية . فتاريخ المسرح العمالى فى كل من بريطانيا وأمريكا يثبت أن التحام الجامعة بالمصنع ، أو أقسام المسرح بالجامعات بفرق الهواة العمالية من شأنه أن يثمر حيوية ثقافية وحركة مسرحية مزدهرة بأزهد التكاليف .

بريخت والمسرح الملحمى

- إذا كانت الفلسفة الوجودية التى بدأت بكتابات الفيلسوف **نيتشه** ووصلت أوج تبلورها فى كتابات الكاتب والفيلسوف الفرنسى **جان بول سارتر** ومعاصريه هى التربة الفكرية التى أنبتت العديد من التجارب المسرحية الجديدة ومنها مسرحيات **سارتر** نفسه ، ومسرحيات **ألبير كامى** ، إلى جانب العديد من الأعمال التى تنتمى إلى تيار مسرح العبث . . .

- وإذا كانت الدلالات الفكرية التى ترتبت على نظرية النسبية التى جاء بها العالم **أينشتاين** هى أحد الروافد الهامة التى ألهمت التكعيبية كتيار فنى سواء فى مجال الأدب أو المسرح أو الفن التشكيلى . .

- وإذا كانت نظريات علم النفس التى جاء بها العالم النفس الشهير **سيجموند فرويد** وتلامذته هى الأرضية التى أنشأ عليها السرياليون أعمالهم التشكيلية والروائية والمسرحية . .

- وإذا كانت حالة الإحساس بالفوضى والعبثية واهتزاز اليقين بكل الموروثات (وهى حالة نتجت عن الحربين العالميتين اللتين مزقتا القارة الأوربية خلال النصف الأول من هذا القرن) - إذا كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة - مثل تجارب مسرح القسوة مثلاً أو تجارب المخرج البولندى **جروتوفسكى** ومواطنه **يوزيف شاينا** والمخرج الانجليزى **بيتربروك** وغيرهم . . .

- فإن النظرية الماركسية ، ومـا أفرزته من فكر اشتراكى كانت هى الأرض التى أنبتت ما أصبح يُعـرف الآن بالمسرح السياسى فى تجلياته العـديدة فى الغرب ، بداية من تجارب المسرح العـمالى فى أواخـر القرن الماضى ، ومـروراً بالواقـعيـة الاشتـراكيـة ومسـرح التحـريض والدعوة إلـى الثورة - كمـا تبلور فى عـروض المخرج الألمانى **إيرفن بسكاتور** فى العـشرينات ، وفى عـروض مسـرح الجـريدة الحيـة فى أمـريكا فى الثـلاثينات - وانتـهاءً إلى المسـرح الملحـمى الذى وضع نظريتـه الشـاعـر والمؤلف والمخـرج الألمانى **برتولت بريخت** (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، ثم المسـرح الوثـائقى التى تأثر به .

- لقد كان **بريخت** شاعراً ثائراً رغم انتمائه للطبقة البرجوازية ، وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا ، وتفاعل معها كشاعر وإنسان ، ودفعه وعـية بمسئوليته التاريخـية الذى بدأت بشائره عام ١٩٢٤ إلى الانتقـال من حالة السـخرية ، واللامبـالاة العدمـية ، والحياة الفـوضوية ، إلى الإيمان بوجوب تغييـر المجتمع عن طريق فحصه وتحليله ، وتوعية الناس بأسـباب شقائهم ومعاناتهم . ومن ثم كان تحوله بعد مسـرحياته المبكرة (مثل **بعل** و **طبول الليل** و **فى غابات المدن**) من فنان فوضوى إلى فنان ثائر ملتزم .

- لم يبدأ **بريخت** بالنظرية ، بل بدأ بالابداع والانغماس فى الحيـاة والمسرح . وأدرك تدريجـياً أن المسـرح قد تحول إلـى سلعة

ترفيهية تتوجه إلى الطبقة البرجوازية لتعكس آمالها وآلامها التى ترتبط بوضعها الطبقى المتميز ، وآله أن المسرح كوسيلة توعية لا يصل إلى من يحتاجونه حقاً وهم الطبقات المطحونة ، وأنه إذا وصل إليهم (فى عروض الهواة مثلاً) لا يفعل شيئاً سوى أن يصبرهم على همومهم وبلواهم ويحاول أن يقنعهم بأن معاناتهم هى « قدر مكتوب » عليهم ولا قبل لهم بردّه أو تغييره .

حين جاء بريخت إلى الحياة عام ١٨٩٨ كان يوجد مسرح عمالى فى أوروبا ، لكنه كان فى الأغلب الأعم مسرحاً ميلودرامياً ساذجاً ، ينزع إلى التبسيط والمبالغة فى عرض حياة الطبقة العاملة ومشاكلها ، ويركز على المشاكل التى تنتج عن سلوكيات العمال مثل العنف والانغماس فى الخمر والمخدرات والمقامرة ولكن دون أن يحاول أن يتعقب الأسباب التى تدفع العمال إلى هذه السلوكيات الهروبية ودون أن يطرح حلولاً جذرية لعلاجها . كان المسرح الذى يتناول حياة الطبقة العاملة فى بداياته مسرح وعظ وعزاء : كان يعظ العمال ويحثهم على الالتزام بالقيم التى تحقق أكبر ربح للرأسماليين وأصحاب العمل ، ويعزيهم عن أحوالهم المعيشية المتردية باعتبارها قدراً مرسوماً لابد من قبوله والتسليم به .

لكن المسرح الذى يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث أن تحول إلى مسرح سياسى حقيقى حين انضم إليه المثقفون والفنانون

الاشتـراكيون فى أمريكا وأوروبا بـعد الحرب العالميـة الأولى وكان أبرزهم المخرج الألمانى **إرڤن بسكاتور** الذى تأثـر به **بريخت** تأثراً عميقاً .

- كان **بريخت** يملك أن يظل شاعـراً فوضوياً مبـدعاً يناهض الأوضاع والقـيم والأنظمة السائدة دون أن يقدم لهـا بديلاً - تماماً كمـا فعل الداديون من قبله ، ومن قـبلهم المؤلف الفرنسى **ألفريد جارى** . لكنه التقى وسط تخبطه وضياعه بالنظرية الماركسية والفكر الاشتراكى الثورى فكانت هذه نقطة التـحول التى جعلته أبرز مُنظِّر للمسرح السـياسى فى القرن العشـرين ، بل وأبرز منظرى الدراما عامة فى هذا القرن .

- لم يكن مـسرح **بريخت** السيـاسى أو نظريته فـى المسرح الملحمى نبتاً شيطانياً ، فقـد مهد له الطريق فنانون مبدعون ثوريون سـبـقوه وأناروا له الطريق فـأفاد منهم فى تنظيـره وممارستـه أعظم إفادة . ولم تتبلور نظرية **بريخت** بين يوم وليلة : بل كانت نتيجة ممارسـة طويلة وقـراءة وتفكير عـمـيق وتأمل للأشكال المسـرحيـة السـائدة وللنظـرية الدرامـيـة الأرسطيـة . وفى واحـدة من أوائل مسرحياته السياسيـة الهادفة - وهى مسرحية **أوبرا الثلاث بنسات** التى كتبها وقـدمها عام ١٩٢٨ - اتجه بريخت إلى المسرح الشعبى وحـاول أن يقدم بديلاً للاوبرا الـتقليـدية التى تخـاطب الطبقـات الأرستقراطية والبرجوازية وترسّخ قيمها ، فجاءت المسرحية نموذجاً متألقـاً بديعاً ومبكراً للمسرح الملحـمى الذى يمزج الموسيقى بالغناء

والرقص ، والاسكتشات الفكاهيـة ، والتعليق النقدى اللاذع على الواقع الاجتماعى والسياسى - مسرح يحقق المتعـة الفنية ، ويثير الفكر ، ويجدد عيـون المتفرج فينزع غشاء العادة عـن عينيه ، فإذا به يرى المألوف غريباً ويدفعه هذا إلى التأمل والتفكير .

- ومع مسرحية **أوبرا الثلاث بنسات** بدأت أفـكار **بريخت** حول المسرح تـتبلور فى عدد من المقالات المتوالية التى ناقش فـيها فلـسفة المسرح الملحمى وشكله الفنى وتقنياته . وفى عام ١٩٤٧ - ١٩٤٨ ركز هذه الأفـكار فى كتـابه الشهـير **الأورجانون الصغير للمسرح** ، لكنه لم يتوقف بعدها عن تدوين تعليـقاته وملحوظاته حتى مـوته عام ١٩٥٦ . وقد تم جـمع كل ما كتـبه **بريخت** عن المسرح فى كـتاب حرره وترجمة البـاحث الأمريكى **جون ويليت** ونُشر لأول مرة عام ١٩٥٧ بعنوان **بريخت يتحدث عن المسرح** .

- والقـارئ لهذا الكتـاب يدرك **أن بريخت** ينطلق فـى نظرية المســرح الملحمى من رفـضه المبـدئى لنظرية **أرسطو** الدراميـة التى ضمنها فى كتابه **فن الشعر** فى القرن الرابع قبـل الميلاد وسيطرت تمامًا على المسرح الأوروبى عشـرين قرناً من الزمان ، بل ولا تزال تسيطر علـى بعض الممارسين المسرحـيين فى الغرب والشـرق حتى الآن .

لقد اكتشف **بريخت** أن قواعد الدراما التى وضعها **أرسطو** فى كتاب **فن الشعر** كانت نتاج تصور فكرى وسـياسى عن العالم فى

عصـره ، وإنه أى **أرسطو** حاول أن يجـعل من النظام السـياسى والفكرى السـائد فى عصره قـيمـة مطلقة لا تخضع لـلنقد ، ولا ترتبط بأية ظروف أو متغيرات تاريخية .

- أدرك **بريخت** أن البطل الفرد المتمـيز طبقيـاً فى التراجيدياً كما يصفها **أرسطو** هو رمز لمجتمع يقدس نظامـاً هرمياً معيناً يقوم على التمـييز الاقتـصادى والاجتمـاعى لفئة مـحددة وقهر الفـئات الأخرى ، كـما يقوم على مـجموعـة من العقائد الثـابتة التى من شأنها أن تحـافظ عليه . كذلك أدرك **بريخت** أن الخطأ التراجيدى الذى يؤدى إلى سقوط البطـل ليس فى حقيقتـه سوى خروج على هذه العقائد والأعراف وأن الهـدف منه تحذير المشاهدين من الوقوع فى نفس الخطأ والسـقوط إلى الهـاوية . وأدرك **بريخت** أيضاً أن النهاية الفاجعة لهذا البطل الذى يتوحد المتفرج عاطفياً معه إنما تحمل فى ثناياها تحذيراً ضد الثورة على واقع الأمور ، وأن فكرة التطهير التى يجعلها **أرسطو** هدف التراجيـديا ويعنى بها أن يشعـر المتفرج بالشفـقة على البطل الذى يقوده خطأه إلى السـقوط ، وأن يشـعر بالخوف من أن يتعـرض يوماً لنفس المصير - فكرة التطـهير هـذه إنما تعنى فـى الحـقيقـة تطهيـر المتفرج مـن نزعـة الثـورة عـلى الأوضاع الاجتماعية والأطر العقائدية مهما كانت ظالمة أو فاسدة .

- لكل هذا رفض **بريخت** النظرية الأرسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض فى أرضيـتها الفلسفية ووسـائلها الفنية النظرية

الأرسطية التى كرّسها الغرب على مدى عشرين قرناً ، وصدّرها إلينا فى الشرق حتى كانت الثورة الجامحة عليها فى القرن العشرين - سواء فى الغرب أو الشرق .

- لقد أحدث **بريخت** ثورة حقيقية فى نظرية الدراما ، وأتى بنظرية عكسية تعارض نظرية **أرسطو** تماماً . وجوهر الخلاف بين **أرسطو** و**بريخت** يتلخص فى جملة **كارل ماركس** الشهيرة التى تقول : « لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما فى تفسير العالم ، وذهبوا فى ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم ، بل تغييره ». لقد حمل **ماركس** التيار الفلسفى الذى ينطلق بداية من فعل الإنسان الإرادى إلى ذروته ، وتحولت الفلسفة على أيدى أتباعه من نشاط فكرى يتأمل الكون والإنسان إلى برنامج عمل ثورى يهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعى الإنسان به .

وحين اعتنق **بريخت** الماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى أنتج نظريته المسرحية فى إطار الفكر الماركسى فجاءت لهذا مخالفة تماما لنظرية **أرسطو** . لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة وتدعيم الأيديولوجية السائدة فى عصره ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجية ، لذلك ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم ، وأكدت على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه

الصورة . أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الفكر السائد والدعوة إلى فكر جديد . لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية فى العرض المسرحى عن طريق إيقاظ وعيه النقدى بمثالب الواقع ، بحيث يدرك ضرورة تغيير هذا الواقع ، وتستيقظ لديه الدفعة نحو الفعل الثورى بهدف التغيير .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسى إستن بريخت مجموعة من القواعد الفنية فى العرض المسرحى تشمل كل نواحيه (من الشكل الدرامى إلى أسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى . . الخ) وتهدف جميعا إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى وإلى التغريب – أى إثارة وعى المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعى الذى يعريه العرض على خشبة المسرح ، وإلى إثارة رغبته فى تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييراً جذرياً حتى يستقيم مرة أخرى .

وقد لخص بريخت اختلاف مسرحه الملحمى عن المسرح الدرامى الأرسطى فى صورة جدول فى مقال بعنوان « المسرح الحديث هو المسرح الملحمى » . وقد فضلت أن أقدم للقارئ هذا الجدول التوضيحى فى ختام هذا التعريف بالمسرح الملحمى لأنه يحدد أبرز سمات وملامح هذا المسرح فى اقتصاد بليغ :

جدول مقارنة بين المسرح الملحمى والمسرح الدرامى الأرسطى

المسرح الدرامى الأرسطى	المسرح الملحمى
١- يعتمد على الحبكة .	١- يعتمد على السرد .
٢- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامى على خشبة المسرح .	٢- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.
٣- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل .	٣- يثير قدرة الإنسان على الفعل .
٤- يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره.	٤- يدفع المتفرج إلى إتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه .
٥- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيًا .	٥- يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقلياً .
٦- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه فى الأحداث .	٦- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية .
٧- يوظف الإيحاء والتلميح .	٧- يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة .
٨- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة .	٨- يُخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه .

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
٩- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة .	٩- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها .
١٠- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير ، فالإنسان هو الانسان في كل زمان ومكان ولا يتغير .	١٠- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص ، فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوماً مطلقاً .
١١- التركيز فيه على النهاية التي تقود إليها الأحداث .	١١- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها .
١٢- كل مشهد يُولّد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه .	١٢- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى .
١٣- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط .	١٣- العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل ، ويتطور في شكل منحنيات .
١٤- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية .	١٤- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات .

المسرح الملحمى	المسرح الدرامى الأرسطى
١٥- يفترض أن الانسان عملية مستمرة ومتحولة .	١٥- يفترض أن الانسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة .
١٦- يفترض أن الوجود الاجتماعى يتحكم فى الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته .	١٦- يفترض أن الفكر يتحكم فى الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره .
١٧- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعى .	١٧- مسرح يتوجه إلى الاحساس ، ويخاطبه .

* عند هذا الحد ينتهى جدول بريخت لكننا نستطيع أن نضيف اليه من واقع كتاباته الأخرى عدداً من الملامح الهامة التى تتعلق بالنواحى الفنية ومنها :

١٨- الممثل يؤدى دوره من الخارج - أى دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج ، فهو أقرب إلى الرواى الماهر الذى يجسد حدثًا شاهده .	١٨- الممثل فيه يتقمص دوره تمامًا ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج .
١٩- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام .	١٩- الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع .
٢٠ - الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها ، وقد تعلق عليها تعليقاً ساخراً وبذلك تمنع الاندماج .	٢٠ - الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكثفها لتحقق اندماج المتفرج فى الأحداث .

وأخيراً أود أن أنبه القارئ إلى أن العديد من النقاد الغربيين ، وعلى رأسهم الناقد الشهير **مارتن إسلن** ، يعتقدون أن **بريخت** لم يتمكن من تحقيق نظريته الملحمية بصورة كاملة في أنضج أعماله مثل **جاليليو** أو **الأم شجاعة** أو **الإنسان الطيب** ، وإنه لم يستطع أن يتخلص تماماً في هذه الأعمال من التعاطف مع أبطاله ، أو أن يمنع المتفرج من التعاطف معهم .

ولكن أياً كان الأمر ، يظل **بريخت** فناناً مجدداً تجريبياً استلهم تراث مسرح الشرق الأقصى فأثرى به المسرح الغربي ، وكان بحق فيلسوفاً للمسرح ، طرح نظرية فنية وفكرية متكاملة أثّرت في مسار المسرح ليس في الغرب فقط بل أيضاً في العالم العربي .

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٣١٠ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5358 - 3

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د . نهاد صليحة

الدكتورة نهاد صليحة أستاذة الدراما بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، وهى الناقدة المسرحية لصحيفة الأهرام ويكلى، ولها ما يقرب من عشرين كتاباً ما بين مؤلف ومترجم، وهى عضو فى لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، وقد مثلت مصر فى كثير من المهرجانات والمؤتمرات المسرحية الدولية والمحلية.

